CONSTANT PIERRE

HISTOIRE DU CONCERT SPIRITUEL 1725-1790

Ouvrage publié avec le concours du
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE
HEUGEL ET Cie
2 *bis*, Rue Vivienne (2e)
1975

PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

TROISIÈME SÉRIE

Tome III

Ouvrage proposé au Conseil d'Administration de la Société Française de Musicologie et accepté sur le rapport de M. Jacques Chailley, commissaire responsable.

CONSTANT PIERRE

HISTOIRE
DU
CONCERT SPIRITUEL
1725-1790

Ouvrage publié avec le concours du
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE
HEUGEL ET Cie
2 *bis*, Rue Vivienne (2e)
1975

PRÉFACE

Couronné par l'Institut de France en 1900 (Prix Bordin), le présent ouvrage voit le jour après trois-quart de siècle. Au moment même où Constant Pierre (1855-1918) le rédigeait, Michel Brenet déplorait l'absence d'une étude détaillée sur le Concert Spirituel et souhaitait la publication complète de ses programmes [1]. *Depuis lors, diverses bibliographies ont intégré le travail de C. Pierre comme s'il avait été publié. En fait il n'y a que peu d'années qu'un manuscrit en a été retrouvé et déposé à la Bibliothèque nationale. C'est d'après lui que la Société française de musicologie publie aujourd'hui l'*Histoire du Concert spirituel.

*Publier un ouvrage si longtemps après sa rédaction est toujours une entreprise hasardeuse. L'auteur n'avait pas relu soigneusement son manuscrit et avait omis d'indiquer ses références. D'autre part, les progrès effectués par la musicologie ont modifié sur divers points importants la perspective que l'on avait alors du XVIII*e *siècle. C'est ainsi que l'on pourra trouver hors de propos une longue digression sur l'*In convertendo *de Rameau et que tel jugement de valeur sur J.-J. Rousseau pourra sembler naïf ou inutile. Enfin il est évident que des travaux tels que* l'École française de violon *de L. de La Laurencie,* la Symphonie française dans la deuxième moitié du XVIIIe s. *de Barry Brook* [2] ou *Versailles et les musiciens du roi* de Marcelle Benoit *ont apporté nombre d'informations dont à l'époque l'auteur ne disposait pas.*

Cependant il est apparu impossible d'amender ou de réviser le travail original. Sans toucher au texte lui-même, M. Antoine Bloch-Michel est parvenu à retrouver les sources d'archives que C. Pierre n'avait pas eu le temps de mentionner. Il a surtout repris systématiquement les programmes du Concert, en a établi une sorte d'édition critique à l'aide des divers périodiques du temps et a rédigé les index. Tâche ingrate et indispensable à un maniement commode de l'ouvrage, pour laquelle notre Société lui doit beaucoup de reconnaissance.

F. LESURE.

---

1. *Les concerts en France sous l'ancien régime*, Paris, 1900, p. 116. Pas moins de huit chapitres de cet ouvrage sont consacrés au Concert spirituel.
2. On ajoutera également : E. BORREL, *L'orchestre du Concert spirituel et celui de l'Opéra de Paris de 1751 à 1800 d'après les Spectacles de Paris*, dans *Mélanges P. M. Masson*, II, Paris, 1955, p. 9-15 ; E. LEBEAU, *Un fonds provenant du Concert spirituel à la Bibliothèque nationale*, dans *Revue de musicologie*, 1955, p. 187-191, 1956, p. 54-62.

PREMIÈRE PARTIE

HISTOIRE ADMINISTRATIVE

Les directions, les salles, le personnel artistique

I

INTRODUCTION

Bien que l'on soit fort peu renseigné sur les travaux du Concert spirituel, il est généralement admis que ce fut une entreprise musicale utile et importante qui fit époque dans les annales de l'art. C'est une opinion traditionnelle qui s'est transmise sans que nul n'ait pris soin de l'appuyer sur des faits précis ou par des document probants : il en est d'elle comme de certains auteurs et de certaines œuvres musicales que l'on admire — ou que l'on dénigre — sans les connaître. Beaucoup d'écrivains ont cependant parlé de cette institution, mais en de brèves notices — articles de journaux ou de dictionnaires — ils ne pouvaient s'en tenir qu'à des faits généraux — souvent inexacts — sans apporter une lumière suffisante sur les divers actes de sa longue existence. On ne trouve que chroniques et anecdotes dans les monographies des auteurs du XVIIIe siècle, et Durey de Noinville qui incidemment consacra au Concert spirituel quelques pages de son *Histoire de l'Opéra* (1753) ne s'est pas attaché à faire connaître en détail l'histoire du concert, alors à la moitié de sa carrière. D'ailleurs une étude sérieuse et approfondie n'était point dans l'esprit du siècle ; seules les dissertations esthétiques et philosophiques, les apologies, critiques et polémiques sur l'art et le goût en musique, qui paraissaient à tout propos, trouvaient bon accueil auprès des amateurs.

L'abstention des musicographes du XIXe siècle ne peut s'expliquer par les mêmes raisons. Leurs investigations ont été nombreuses ; elles ont porté principalement sur l'histoire de la musique en général ; des théâtres lyriques, quelques concerts même ont été l'objet de notices particulières, mais le Concert spirituel n'a pas bénéficié de leurs recherches. Les quelques relations écrites de nos jours reproduisent presque toutes celles des auteurs anciens et, loin de faire cesser l'incertitude, elles perpétuent naturellement leurs erreurs et leurs inexactitudes. En somme, soit par indifférence, soit que l'on n'entrevit pas l'intérêt qu'elle pouvait présenter, soit encore que l'on ne crut pas à la possibilité d'en rassembler les matériaux en quantité suffisante, l'histoire du Concert spirituel n'a jamais été faite.

Ces craintes étaient vaines, on le verra par la suite ; toutefois, si la tâche était possible, elle ne laissait pas d'être ardue et compliquée. Il fallait se livrer à la recherche, quelque peu hasardeuse, des actes constitutifs, des autorisations et privilèges : les minutes des notaires et les papiers de la Maison du roi conservés aux Archives nationales et ceux de l'Opéra, nous ont fourni d'intéressants et utiles documents. Il y avait à rechercher quelle était l'organisation matérielle et artistique

de l'entreprise : les mêmes sources, des pièces de comptabilité, des imprimés contemporains nous ont apporté des indications curieuses à cet égard. Pour analyser les travaux, signaler les œuvres, les auteurs et les exécutants il était indispensable de rassembler les programmes des concerts. Est-il besoin de dire que la collection n'en a pas été conservée et qu'il a fallu y suppléer en recourant aux journaux, annales, comptes rendus, annonces etc. ? Sous ce rapport nous avons été assez heureux de pouvoir en reconstituer la plus grande partie. Les œuvres une fois connues par ces programmes il resterait à les rechercher dans les bibliothèques pour les étudier et les analyser. Bref, avec tous les documents et notes recueillis, des listes, états, situations, résumés, étaient à établir pour posséder de la façon la plus complète une connaissance exacte des travaux et des événements qui constituent l'histoire du Concert.

On sait que le Concert spirituel fut ouvert en 1725 dans une salle du château des Tuileries, et qu'il eut pour directeur A. Philidor, musicien de la Chapelle du roi, mais on ignore dans quelles conditions s'organisa cette entreprise. Fut-elle le résultat du hasard ou la réalisation d'un projet préconçu ? Fut-ce simplement une affaire d'argent ou une œuvre artistique ? Eut-elle uniquement pour but le délassement ou l'éducation du public, le progrès et la diffusion de la musique ? Enfin à quelles transactions son établissement donna-t-il lieu, avec quel concours et quelles ressources put-il se former ?

Sans exagérer l'importance de ces questions, on ne peut méconnaître qu'elles offrent un certain intérêt en raison du développement acquis par la modeste création de Philidor. Malheureusement, on ne peut essayer de les résoudre que par hypothèses et par des déductions basées sur un petit nombre de documents qui permettent d'en élucider quelques-unes.

Dès le milieu du XVIIe siècle le nombre des concerts privés occasionnels ou périodiques s'accrut sensiblement. Les auditeurs, grands seigneurs et riches bourgeois, les fréquentaient autant pour se conformer à la mode que par goût musical. Il est donc bien évident qu'à cette époque l'entrepreneur qui aurait tenté d'ouvrir un établissement librement accessible à tous venants, eût connu le succès. Il n'est pas impossible que l'idée en soit venue à quelqu'un, mais l'eût-on conçue qu'elle se fût heurtée à un obstacle insurmontable dans le privilège de l'Opéra. Étroitement jaloux du monopole qu'il s'était fait octroyer, Lully s'opposait en vertu des lettres-patentes qui lui concédaient le droit exclusif d'exploiter la musique sous toutes ses formes, à toutes entreprises pouvant porter atteinte à ses intérêts. Ses démêlés avec les comédiens furent nombreux. Dès 1673, il faisait rendre une ordonnance royale portant « deffense à tous comédiens de se servir de musiciens externes » et, comme ceux-ci éludaient l'interdiction en faisant chanter sur leur théâtre des musiciens entretenus à gages, Lully, prétendant que par ce moyen ils empêchaient que les ouvrages de musique de son théâtre « ne puissent avoir tout le succès qu'on en devait attendre », obtint en 1675 une nouvelle ordonnance confirmant la première et autorisant les dits comédiens à se servir seulement de deux artistes de leur troupe pour chanter, et leur faisant « très expresses deffenses de se servir d'aucuns musiciens externes ou à leurs gages. » D'assez nombreuses infractions à ces prescriptions motivèrent une autre ordonnance prohibitive, mais cette fois les comédiens y gagnèrent l'autorisation d'employer six violons. Les successeurs de Lully n'apportèrent pas moins d'entraves à l'expansion de la musique. Les lettres patentes déli-

vrées à Francine le 1er mars 1689 interdisaient à quiconque « de faire chanter aucune pièce de musique entière soit en vers français ou d'aucune autre langue comme de faire aucun concert dans aucuns lieux pour l'entrée des quels on prendrait de l'argent sans la permission par escrit du concessionnaire de l'Académie royale de musique ». Les mêmes défenses furent maintenues en 1695, quand Dumont le remplaça ; puis, en 1709, un arrêté du Conseil enjoignit aux danseurs de corde et autres d'avoir à s'abstenir « de faire chanter des pièces de musique ny de faire aucun concert pour en tirer rétribution ». Enfin, par arrêt du 20 juin 1716, les comédiens français étaient condamnés à l'amende pour s'être servis dans les répétitions du *Malade imaginaire* et de la *Princesse d'Elide* d'un plus grand nombre de voix et d'instruments qu'il n'était permis.

Fondé en droit, mais seulement à l'égard de leur bénéficiaire, ce privilège était des plus abusifs, en ce qu'il lésait les intérêts légitimes de l'art dont il ralentissait les progrès et la diffusion. Puisque l'Opéra empêchait de donner des concerts publics, que n'en donnait-il lui-même ? Pendant plus d'un demi-siècle on subit cet arbitraire, non sans protester sans doute ; mais à la longue on en sentit tout l'odieux et on trouva le moyen légal de s'y soustraire en organisant dans les salons de quelque grand personnage des concerts où les auditeurs étaient reçus moyennant le versement d'une cotisation qui équivalait à un abonnement déguisé. Évidemment ces séances n'étaient pas publiques au sens large du terme et ne procuraient aucun bénéfice aux organisateurs. Cependant elles demeuraient plus accessibles que les petites réunions particulières : elles ne pouvaient être rigoureusement fermées comme ces dernières, la nécessité de couvrir les frais poussait à la recherche des auditeurs. Ainsi l'on put donner quelque extension à certains cercles musicaux sans violer les ordonnances royales et, par suite, accroître le nombre des amateurs.

La faveur croissante rencontrée par ces nouvelles sociétés fit naître le désir d'encourager le mouvement et d'en tirer partie : c'est-à-dire à la création de réunions librement ouvertes au public contre paiement d'une rétribution. Mais pour cela l'autorisation du directeur de l'Académie de musique était nécessaire et celui-ci procéda comme ses prédécesseurs à l'égard des baladins. Il l'accorda contre paiement d'une redevance annuelle. Il estimait que les sommes versées par le public aux concessionnaires du Concert, n'auraient elles servi qu'à couvrir les frais de l'entreprise, pouvaient représenter un manque à gagner pour l'Académie et chercha une compensation dans l'usage de son privilège.

Dans ces conditions on ne pouvait, à moins de sacrifier délibérément ses deniers à la cause de l'art, ouvrir un concert sans songer à en tirer un revenu. Et cela d'autant moins que l'initiateur, étant un musicien sans fortune, devait recourir à l'aide d'un bailleur de fonds. Ces raisons ne sont pas les seules qui contribuèrent à rabaisser cette création du Concert au niveau d'une affaire commerciale : pour éviter toute concurrence à son entreprise, le directeur de l'Opéra eut soin d'interdire au Concert toute exécution d'une œuvre profane et d'en limiter le répertoire à la musique religieuse. Or, malgré tout l'intérêt qu'offre celle-ci, on ne saurait prétendre qu'un établissement uniquement consacré à elle pouvait œuvrer utilement au progrès et à la diffusion de l'art, d'autant que ce genre était déjà alors le plus répandu : les occasions abondaient d'assister aux cérémonies musicales organisées tant à la Chapelle royale que dans les couvents et les églises paroissiales.

Par cet exposé nous croyons avoir répondu à quelques-unes des questions posées

au début de ce chapitre et montré que toute idée de spéculation ne peut être exclue de la création du Concert en raison du monopole de l'Opéra qui le confinait dans le domaine de la musique religieuse. Inversement on ne saurait parler d'une entreprise purement commerciale.

Il apparaît également que cette fondation n'était pas entièrement le fait du hasard mais qu'elle résulta au contraire d'une tendance qui s'était manifestée sous la forme des concerts particuliers. De sorte que le Concert spirituel fut créé davantage pour la distraction du public pendant les jours de clôture des spectacles que pour son édification et fort peu pour favoriser les progrès de la musique.

II

DIRECTION PHILIDOR
1725-1727

S'il est acquis que la création du Concert spirituel était devenue inévitable et que l'on s'y trouvait en quelque sorte conduit par la force des choses, on n'en doit pas moins de reconnaissance à celui qui la réalisa, soit que l'idée lui en appartienne en propre ou lui ait été suggérée.

C'est à Anne Danican dit Philidor, ordinaire de la Musique du roi, où il était entré pour le service de la Chapelle en qualité de dessus de hautbois dans le courant de l'année 1704, que revient cet honneur. Il était membre d'une famille qui a donné de nombreux artistes à la Musique du roi tant de la Chambre, que de la Chapelle et de l'Écurie.

On ne sait rien des multiples négociations qui s'imposèrent, étant données les circonstances, pour l'organisation d'une entreprise aussi nouvelle. Il est probable qu'elles furent verbales pour la plupart ; toutefois, si jusqu'ici nous n'avons pas retrouvé le texte du privilège royal de concession à Philidor, ni l'original de la convention conclue avec Francine, directeur de l'Académie royale de musique, nous avons eu la chance de découvrir la minute d'un acte notarié qui reproduit les principales dispositions de ces documents et nous renseigne par conséquent d'une façon précise et authentique sur les conditions auxquelles fut cédé le droit d'établir le concert.

Par cet acte passé le 22 janvier 1725, nous apprenons que « sous le bon plaisir du roy » il fut « baillé et accordé au sieur Anne Danican Philidor, ordinaire de la musique du Roy, demeurant à Paris, rue l'Evesque, paroise Saint-Roch », le privilège « d'établir et faire des concerts publics de musiques spirituelles dans cette ville de Paris pendant l'espace de trois années à commencer du 17 mars prochain, et ce, les jours ou il n'y aura point de spectacle, comme les trois semaines de Pasques, la Pentecôte, la Toussaint, Noël et touttes les festes de Vierges et veilles, le présent bail et traitté fait à la charge par le dit Sr Philidor de ne pouvoir faire chanter aucune musique française, ny morceaux d'Opéra et faire les dits concerts publics les jours qu'il y aura Opéra... »[1]

Cet autorisation était concédée « moyennant le prix et la somme de mil livres

1. Arch. nat. M.C., CXVI, 245.

pour et par chacune des dites trois années » payable par avance, au profit du directeur de l'Académie royale de musique. [1]

Cette convention, outre le léger bénéfice qu'elle apportait à l'Académie, préservait entièrement ses intérêts. Son répertoire demeurait complètement différent de celui du Concert. En outre les jours où celui-ci ouvrait ses portes, celles de l'Opéra se trouvaient obligatoirement fermées, en vertu des édits royaux interdisant tous jeux, spectacles et divertissements les dimanches et jours de fêtes solennelles.

Ne pouvant subvenir seul aux frais d'installation et exploitation du Concert, Philidor trouva un associé, le sieur Delannoy, huissier de salle de la reine et du Cabinet du duc de Bourbon. Ils convinrent — nous en avons pour preuve un acte notarié [2] — de faire les dépenses à frais communs et de partager également les bénéfices de l'entreprise.

Aux termes de la permission royale, le Concert aurait pu ouvrir dès le mois de décembre 1724 ; la convention avec le directeur de l'Opéra n'ayant été signée que le 22 janvier suivant, l'ouverture dut être retardée au 17 mars. On profita de ce délai pour procéder à l'aménagement du salon des Suisses aux Tuileries, prêté par le roi, dans lequel il fallut installer des lustres, gradins, sièges, etc. (Voir plus loin le chapitre « salles »).

L'ouverture eut lieu à la date prévue, et il est à supposer qu'elle fit sensation. Pour la somme de quatre livres aux gradins, places de luxe, et de deux livres aux banquettes, chacun pouvait entendre un « magnifique concert », suivant l'expression du *Mercure de France.*

A cette épithète on devine l'accueil qui fut fait aux interprètes. Nous n'avons pas à nous y arrêter dans ce chapitre consacré à l'histoire administrative. Voyons seulement comment le *Mercure de France*, organe de la noblesse et des gens de qualité, annonce l'événement : « le Roy ayant permis au sieur Philidor, ordinaire de la musique de la chapelle de Sa Majesté de donner dans son château des Tuileries, des concerts composez de musique spirituelle, on a destiné le grand salon ou salle des Cent suisses — qui est le premier qu'on trouve avant d'entrer dans les appartements — pour faire exécuter ces concerts, lesquels sont composez de motets à grand chœur et de symphonies françaises et italiennes des meilleurs auteurs... Il serait très difficile de trouver ailleurs un plus parfait assemblage de voix et de joueurs d'instrumens, puisque les meilleurs sujets de la musique du roi, de l'Académie royale de musique et autres excellens maîtres, au nombre de soixante, composent ce magnifique concert dont l'exécution admirable et qui attire un si grand concours est entièrement due au sieur Philidor. » [3]

Laissons, pour le moment, les séances se poursuivre pendant les années 1725 à 1727 pour nous attacher aux actes relatifs à la direction proprement dite.

Les frais d'installation devaient incomber par moitié à chacun des associés,

---

1. Peu de temps après (17 mai 1725) Philidor signait un autre contrat, cette fois avec le gouverneur des Tuileries François Bontemps. Il s'engageait à lui verser une redevance de 4000 l. pendant toute la durée du Concert spirituel, à payer chaque année au jour de la Pentecôte. La première année il paierait 1000 l. à la Pentecôte prochaine et le reste à Pâques suivant. Cette somme serait prise sur la recette du Concert sans que Philidor puisse personnellement faire l'objet d'une contrainte. En échange Bontemps l'autorisait à faire dans la salle du Concert toutes les transformations qu'il voudrait (Arch. nat. M.C., CXVI, 246.)
2. Voir ci-dessous, p. 17.
3. *Mercure*, mars 1725, p. 614.

et les bénéfices devaient leur revenir dans la même proportion, on l'a vu. Cette dernière clause fut fidèlement exécutée jusqu'à la fin de 1726, quant aux sommes à partager, mais sous le rapport des dépenses, Delannoy se trouva avoir déboursé 4 000 livres de plus que Philidor. Cette situation amena la mésintelligence entre eux.

Philidor chercha-t-il à s'affranchir de ses obligations ou eut-il à s'opposer à l'ingérence de son commanditaire dans l'administration du Concert ? Y eut-il simplement contestation sur l'interprétation des clauses de la convention ? Le document qui nous révèle la dissension n'en précise pas la cause ; toutefois, des termes d'un arrangement conclu postérieurement, nous sommes porté à conclure que ce fut une question de prérogative et d'intérêt qui divisa les associés.

Philidor crut devoir porter le différend devant le lieutenant de police qui, en présence de la netteté du contrat, ne put que lui conseiller d'en exécuter les conditions en attendant qu'elles fussent définitivement réglées par les moyens légaux. Nous avons retrouvé la lettre par laquelle, à la date du 24 mars 1727, ce haut fonctionnaire informait Philidor de sa décision ; elle est catégorique :

« J'ay fait examiner votre mémoire au sujet de votre traité avec Lannoy pour le concert spirituel et de vos contestations et on a aussy rendu compte du traité passé entre vous par devant notaires ; il est si précis qu'il n'y a pas lieu que vous puissiez vous dispenser de l'exécuter par provision jusqu'à ce que vos contestations soient plus éclaircies, pour quoy il sera nécessaire que vous veniez icy. »

Philidor fut convaincu car, un mois après, le 24 avril 1727, une nouvelle convention intervint, par devant notaire, entre lui et Nicolas Terrier, intéressé dans les affaires du roi, agissant au nom de Delannoy.

Cet acte, dont nous avons découvert la minute [1] nous apprend que depuis le 1er janvier 1727, Philidor demeure seul chargé « des dépenses et de l'exécution du concert », à charge de payer à Delannoy la somme de 2 000 livres pour lui tenir lieu « de la rétribution qui aurait pu luy revenir du bénéfice des représentations du dit concert pendant l'année. » Cet accord avait tout d'abord été établi verbalement et pour une année seulement. C'est dans le but de le rendre définitif et afin de faire cesser toute discussion que la convention en question fut conclue. A cet effet, l'on détermina le mode de paiement de cette indemnité, ainsi que les conditions du remboursement de l'avance faite par Delannoy.

Ce dernier abandonna donc à Philidor « la part et portion qui pouvait luy revenir dans le produit des représentations du concert », contre le versement annuel d'une somme de 2 000 livres payable à raison de 200 livres par concert, à compter du jour de l'Ascension (22 mai suivant) jusqu'à parfait paiement de la dite somme de 2 000 livres. Il était spécifié que, dans le cas où le premier versement ne serait pas fait « exactement au jour marqué », il serait exigible le jour du concert suivant, sans préjudice de la part due pour ce concert. C'était un délai maximum ; pour quelque cause et prétexte que ce fut les premier et second versements ne pouvaient « être retardez ni rejetez sur les autres jours de concert ».

A ces conditions, Philidor se trouvait seul chargé de la conduite et direction du concert « et des dépenses » qu'il convenait de faire « à l'occasion d'iceluy », comme

1. Arch. nat. M.C., CXVI, 254.

de ce qui pouvait être dit pour raison des dites dépenses du passé jusqu'à ce jour » (24 avril 1727), au moyen de quoi « les profits et bénéfices lui appartiendront « en total ».

Quant au remboursement des 4 000 livres, il fut convenu qu'il s'effectuerait en deux annuités de 2 000 livres chacune, payables, la première dans les vingt-deux jours de concert de l'année 1728 à compter du dimanche de la Passion et la seconde l'année suivante dans les mêmes délais.

Enfin il était entendu que Philidor ne pourrait céder le droit au privilège sans le consentement exprès et par écrit de Delannoy.

Avec le montant de l'indemnité qu'il devait payer pour le rachat de la part de Delannoy et la redevance due à l'Académie royale de musique, c'était une charge de 5 000 livres que Philidor assumait, en sus des dépenses courantes, pendant deux années. Il ne put la soutenir longtemps.

Son privilège arrivant à expiration à la fin de 1727, il en obtint facilement le renouvellement [1]. Le 20 décembre, il recommença une nouvelle période, après avoir apporté des améliorations importantes dans l'aménagement et la décoration de la salle des Tuileries ; on en verra plus loin la description. Philidor introduisit dans ses programmes des morceaux de musique française et ce « mélange » fut donné régulièrement deux fois par semaine, le lundi et le samedi pendant le mois de janvier 1728, et à plusieurs des séances ordinaires de la période de clôture des spectacles, c'est-à-dire de mars à mai.

Six mois à peine s'étaient écoulés que Philidor dut abandonner la lutte ; il démissionna et son privilège, avec l'agrément du roi, fut transmis à Simart qui chargea le compositeur Mouret de la direction de la partie musicale [2].

Anne Philidor ne survécut pas longtemps à sa déchéance ; il expira le 8 octobre 1728, débiteur d'une somme de mille livres dont le bilan de l'Opéra faisait encore état en 1749 [3] et sans s'être libéré vis-à-vis de Delannoy, ce qui valut à ces successeurs une revendication dont il sera question en temps opportun.

---

1. *Mercure*, 1727, p. 2709.
2. *Mercure*, 1728, p. 1677.
3. Arch. nat. AJ. XIII 8 (3).

III

DIRECTION SIMART ET MOURET

1728-1733

C'est du 15 août 1728, que date la prise de possession du Concert spirituel par Pierre Simart et Jean-Joseph Mouret, le premier ancien lieutenant d'infanterie; le second ordinaire de la Musique du roi. Mouret, né à Avignon en 1682, s'était acquis une grande réputation dès l'âge de 20 ans, par son esprit et son talent qui l'avaient fait rechercher des plus grands seigneurs. La duchesse du Maine l'avait chargé de la direction de la musique des fêtes qu'elle donnait et que l'on désignait sous le nom de : *les Nuits de Sceaux*.

Simart et Mouret restèrent responsables à l'égard de Delannoy des dettes et obligations que Philidor avait contractées, pour avoir seul le droit d'exploitation de l'entreprise. Delannoy n'ayant pas aliéné sa part du privilège, il y avait simplement substitution de parties.

Au mois de novembre 1728, la nouvelle direction fit changer l'aménagement et la décoration de la salle déjà modifiés il y avait à peine un an.

Une innovation plus appréciable fut l'institution d'un certain nombre de « Concerts français » alternant avec les concerts spirituels. L'adjonction de morceaux de musique française aux œuvres latines appartient à Philidor, nous l'avons dit ; ses successeurs purent compléter sa tentative par l'organisation de séances distinctes ; c'était un progrès notable, étant données les restrictions primitivement faites sur la nature du répertoire à exploiter.

Au cours de l'année 1729, il y eut en février un assez grand nombre de concerts français, puis en mai, les lundis et mardis et plus régulièrement pendant les mois de septembre, octobre et novembre. Ces sortes de concerts continuèrent donc les mercredis en janvier et février 1730 et ils furent repris pendant l'hiver 1730-1731.

Si le succès couronnait leurs efforts, les nouveaux directeurs n'étaient pas exempts des ennuis et des embarras qui avaient entravé l'administration de leur prédécesseur. Ils avaient accepté la charge des dettes antérieures qui lui incombaient et s'étaient soumis aux conditions pécuniaires imposées pour l'exercice du privilège. Ne pouvant tenir leur engagement, ils furent contraints de solliciter du Conseil d'État du roi, une indemnité pour couvrir les « frais et pertes » supportés depuis le commencement de leur gestion.

Deux années se passèrent sans qu'ils fussent sérieusement inquiétés par leur créancier, mais Delannoy étant mort, sa veuve, tant à cause de la communauté qui avait

existé entre elle et le défunt, que comme tutrice de leurs enfants mineurs, dut poursuivre le recouvrement des sommes dues à la succession. Nous avons trouvé trace de quelques pièces de procédure : factures, requêtes, sentences, jugements, etc.[1] et de la lecture de ces divers grimoires, voici ce qu'il y a lieu de retenir :

Sur exploit signifié le 31 juillet 1730 à la requête de Marie Regnard, veuve de Michel Delannoy, P. Simart et J. Mouret furent condamnés par sentences rendues au Châtelet les 10 novembre et 16 décembre suivant, à rembourser les avances faites par son mari, et les annuités échues pour cession du privilège, montant à 10 000 livres. Mouret, chargé par Simart de la direction musicale de l'entreprise, considérant sans doute qu'il ne pouvait être recherché à raison de combinaisons financières auxquelles il était étranger, avait fait défaut ; néanmoins le 19 janvier 1731 une saisie fut pratiquée sur ses meubles et sur le matériel du concert. Déjà le 23 décembre 1730, Simart et Mouret avaient adressé conjointement une requête au Parlement ; Mouret fit naturellement opposition à la sentence ; il sollicita en outre une déclaration de désaveu contre Me Millot, procureur au Parlement (27 janvier 1731) et, poursuivant la nullité de la saisie qu'il jugeait injurieuse, il réclama des dommages et intérêts.

Une interminable série de discussions allait s'ouvrir. Par une heureuse inspiration, les parties adverses résolurent de terminer leur différend à l'amiable et, à cet effet, ils adressèrent au roi, une requête tendant à ce qu'il lui plut d'évoquer leur contestation en son Conseil et de la renvoyer devant les sieurs A. P. Normand et D. Langlois anciens avocats au Parlement, conseillers du roi, pour la juger définitivement et en dernier ressort, en leur permettant, au cas où ces avocats seraient d'avis contraire, de choisir un tiers pour les départager. Un arrêt du Conseil d'État, rendu à Versailles le 20 avril 1731, approuva ces propositions. Nous n'en reproduisons pas les termes, non plus que le dispositif du jugement prononcé par les arbitres le 16 juillet suivant, la longueur, les répétitions et le style confus propre à ces sortes de documents en rendant la lecture pénible et fastidieuse ; il suffira de les résumer.

Afin d'éclairer les avocats, chacune des parties fit à nouveau l'exposé de ses revendications qui se résument ainsi : Par sa requête du 11 juin 1731, la veuve Delannoy réclamait l'exécution des sentences des 10 novembre et 16 décembre 1730, condamnant solidairement Simart et Mouret au paiement de la somme de 10 000 livres dues à raison de 4 000 livres pour les avances faites à Philidor et non remboursées à l'époque de la cession du privilège et de 6 000 livres pour l'indemnité de 2 000 livres par année, échu le 1er juillet 1730, plus les intérêts. Elle demandait, en outre, la continuation du paiement de cette indemnité de 2 000 livres pendant toute la durée du privilège et la permission de faire saisir les meubles servant au concert.

La requête de Simart, présentée le 22 mai précédent, tendait à ce que la sentence du 10 novembre 1730, prononcée contre lui, fût déclarée mal jugée, et qu'en conséquence il fût déchargé de sa condamnation.

Quant à la requête de Mouret, signifiée le même jour, elle avait pour objet le rappel et le maintien de ses conclusions antérieures, consistant dans le désaveu

---

1. Arch. nat. V7 162.

contre Millot, l'opposition à la sentence rendue par défaut et à la saisie de son matériel, et enfin, dans l'allocation de 1 000 livres de dommages intérêts à raison du caractère injurieux de cette saisie.

A l'encontre des sentences rendues au Châtelet, la décision arbitrale du 11 juillet 1731, fut loin d'être à l'avantage de la Veuve Delannoy : Mouret se trouva complètement mis hors de cause et Simart n'eut à payer que 2 000 livres en tout et pour tout. Non seulement il était affranchi en partie d'une dette réelle dont l'entreprise avait profité matériellement, mais il était encore dispensé d'acquitter l'indemnité pour la cession du privilège.

S'ils se trouvaient ainsi libérés vis-à-vis du premier détenteur du privilège du Concert, Simart et Mouret n'eurent pas pour cela la facilité d'exploiter librement à l'avenir ; ils restaient tributaires de l'Académie royale de musique. En accordant à Gruer (Claude-Maximilien), le privilège de ce théâtre, le roi cassa toute permission antérieure et Simart et Mouret durent traiter directement avec lui. Ils n'y gagnèrent pas, bien au contraire, car, pécuniairement les conditions furent plus onéreuses. A cet égard, l'original du contrat passé le 12 août 1731 [1] nous donne des renseignements très précis. Simart et Mouret obtinrent pour neuf années consécutives, à compter du 15 du même mois « le pouvoir et permission exclusifs à tous autres », de faire chanter dans tels endroits et lieux de la ville de Paris à leur convenance, « un concert tant spirituel, qu'autre, composé de motets, sonates, cantates, tel que bon leur semblera, même de musique française tirée des opéras ». Exception était faite toutefois pour les ouvrages en cours de représentation ou devant être joués dans le cours de l'année. Simart et Mouret pouvaient ainsi faire une assez large place à la musique française et créer des concerts spéciaux à toute époque sauf les jours d'Opéra, et, à condition que, sous prétexte de ces concerts, ils n'empêcheraient pas les « sujets de l'Académie royale de musique de se trouver aux répétitions qui seraient ordonnées pour le service de ladite Académie ». Cependant, pour obéir aux ordonnances de police, il était spécifié que « les jours de festes solennelles, pendant les trois semaines de Pâques et les jours de Vierge, tems où les spectacles sont suspendus », on ne pourrait faire exécuter « d'autres musiques vocales que sur des cantiques, psaumes et autres paroles spirituelles ».

Si le directeur de l'Opéra se montrait plus libéral que ses prédécesseurs, il ne se fit pas faute d'augmenter ses exigences en fixant à 12 000 livres la redevance que Simart et Mouret solidairement devaient lui payer annuellement, par trimestre et d'avance, à peine de résolution. De douze cent livres à douze mille, il y avait un écart sensible ; c'était une charge passablement lourde et l'on peut s'étonner qu'elle ait été aussi facilement consentie. Elle le fut peut-être inconsciemment, en tous cas elle n'embarrassa pas longtemps les obligataires.

Après deux années d'exercices, Mouret, profitant d'un changement dans la direction de l'Académie royale de musique, commença par se dégager de la caution qu'il avait souscrite, laissant Simart seul responsable des engagements pris collectivement en 1731.

C'est encore par la découverte d'un acte notarié que nous pouvons faire connaître l'époque et les conditions de cette transaction.

1. Arch. nat. M.C., CXIII, 238.

Par convention du 31 mars 1733, Claude Lecomte, cessionnaire du privilège de Gruer, en avait transporté le bénéfice à Alexandre Cantrel dont les commanditaires et caution étaient le baron Charles Frédéric de Kraut, ancien enseigne au service du roi de Prusse, et le comte François-Amédée de Saint-Gilles, demeurant à l'hôtel de Soissons. Avec l'assentiment de Simart, Mouret proposa à ce dernier de le décharger, à compter du 15 août 1733 de la garantie solidaire qu'il avait assumée, pour ce qui restait à couvrir du bail et, le comte de Saint Gilles « voulant bien obtempérer à la proposition de Simart et Mouret, pour leur faire plaisir », on s'en fut, le 20 avril 1733 chez le notaire chargé de dresser l'acte de résiliation. Mouret obtint sans dépens, ni dommage, ce qu'il sollicitait, c'est-à-dire la certitude de n'être « inquiété, poursuivy, ny recherché pour quelque cause que ce puisse estre », et Simart devint seul possesseur du privilège. De son côté le comte de Saint Gilles gagna le versement en espèces sonnantes, « louis d'or, d'argent et monnayes ayant cours », de la somme de 6 000 livres qui était due à l'Académie royale de musique pour six mois de la redevance annuelle échéant le 15 mai suivant. A son tour le baron Kraut, co-associé du comte de Saint Gilles ratifia, approuva et confirma les mêmes conditions par un second acte intervenu le 2 mai 1733.

Simart conserva donc la direction du Concert ; mais sa situation embarrassée ne fut pas sans influence sur l'œuvre artistique. Il y eut encore en novembre 1733 un concert français, qui parait avoir été le dernier de sa gestion ; on ne retrouve aucune trace de séances de ce genre dans le courant de 1734. Les concerts ordinaires de musique latine furent même réduits à leur minimum.

Le désastre était imminent. Simart, ne s'acquittant pas, se vit poursuivre juridiciairement ; une sentence du Châtelet octroya le matériel du concert au Directeur de l'Opéra, Thuret, en déduction de sa créance, et condamna Simart à payer le surplus de l'estimation, avec contrainte par corps (1734).

Pour s'être dégagé préalablement de l'entreprise, Mouret n'en connut pas moins l'infortune. On sait sa fin tragique, motivée, croit-on, par la perte, en moins d'un an, de l'argent qu'il avait engagé dans l'association avec Simart, de sa place de compositeur de musique de la Comédie-italienne et des émoluments attachés à ses fonctions d'Intendant de la Musique de la duchesse du Maine, dont il se trouva privé par la mort du duc. La ruine ébranla fortement sa raison et il expira le 25 décembre 1738 à Charenton.

IV

DIRECTION DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE
1734-1748

L'Académie royale de musique ne tira pas grand profit du privilège du concert pendant les dix premières années. Un esprit fataliste, réprouvant l'arbitraire du privilège, ne manquerait pas de voir dans cet échec « le juste retour des choses d'ici bas ». Constatons simplement le fait.

Soit que personne ne se fût présenté pour prendre la succession de Simart, soit qu'elle trouvât la solution plus avantageuse, l'Académie royale de musique se décida à exploiter directement le Concert à partir du 25 décembre 1734. Elle en confia la conduite à Rebel qui remplissait à l'Opéra, avec Francœur, les fonctions de batteur de mesure, autrement dit de chef d'orchestre.

Pendant le temps — assez long — que l'Académie conserva le Concert, il ne se produisit pas d'incident particulier. Administrativement, il subit la fortune du théâtre ; cependant, il n'apparaît pas que le résultat ait été onéreux. Les divers détails de comptabilité que nous avons pu découvrir le prouvent en même temps qu'il démontrent l'impossibilité absolue pour un entrepreneur de tirer aucun bénéfice de son exploitation, les excédents de recettes étant constamment inférieurs à la redevance qu'imposait l'Opéra.

Ce théâtre reçut du Concert spirituel, pour la période d'avril 1733 au 30 avril 1734 (l'année théâtrale partant de Pâques), la somme de 15 000 livres. Dans cette somme sont comprises les 6 000 livres remises par Simart et Mouret lors de la signature de l'arrangement qui déchargeait ce dernier de sa solidarité dans les affaires du concert, à compter du 15 août 1733. En outre, on peut admettre que l'Opéra encaissa également les 3 000 livres du trimestre de mai à août dont Mouret était encore responsable solidairement, ce qui porte à 9 000 livres la part provenant des cessionnaires du Concert et à 6 000 livres la somme encaissée directement par l'Académie pour les deux concerts de 1733 et ceux du commencement de l'année 1734. On voit déjà que cette recette est inférieure au montant de la redevance exigée qui s'élevait, on s'en souvient, à douze mille livres par an, soit 1 000 livres par mois.

Le résultat des années suivantes donne mieux que des indices, et il confirme la conclusion précédente. Pour l'année 1734-1735, le produit net du concert fut de 7 283 livres 17 s., en 1735-1736 il ne produisit que 4 691 l. 16 s. 6 d. pour vingt-trois séances ; en 1736-1737 la recette nette s'éleva à 8.717.8 pour 22 concerts, puis à 6 869 l. 4. pour les vingt-deux séances de 1737-1738. C'était une moyenne de

204 livres au minimum et de 396 l. au maximum, de bénéfice par concert, rémunérations insuffisantes proportionnellement à l'importance des sommes engagées dans l'entreprise, et surtout pour le cas assez fréquent de l'existence de plusieurs co-partageants.

Si l'on s'en rapportait à une indication du manuscrit Amelot [1], l'Académie royale de musique aurait cessé d'administrer directement le Concert spirituel à partir de 1741, époque à laquelle le directeur Thuret aurait affermé son privilège à Royer, maître de musique des Enfants de France, pour une durée de six années, moyennant une redevance annuelle de 6 000 livres. Le fait de cette cession est exact ; mais, à notre avis, il y a erreur quant à la date que l'auteur de ce manuscrit lui a assignée ; il a anticipé de près de sept années. A des documents de beaucoup postérieurs aux événements, nous pensons qu'il faut préférer ceux qui sont contemporains. En premier lieu, nous avons le *Mercure de France* qui n'enregistre ni substitution, ni changement de direction, au contraire. En second lieu, nous trouvons dans la comptabilité du théâtre des mentions significatives des dépenses auxquelles il n'aurait pas eu à pourvoir si la gestion avait été transmise à un entrepreneur quelconque, car l'Académie n'aurait eu aucune raison de s'immiscer dans le règlement de ses affaires.

Il est facile de voir dans le *Mercure* des années 1741 à 1744, des comptes rendus ou annonces commençant ainsi : « l'Académie royale de musique donna le premier concert spirituel... » ou « l'Académie royale de musique fit chanter au Concert spirituel etc... », et nous estimons que la répétition de cette formule pendant plusieurs années de suite, en affirme l'authenticité. Cette conviction achève de s'établir de ce qu'antérieurement le même périodique, en de semblables occasions, écrivait : « Philidor fit chanter... etc. », ou « Mouret fit chanter etc... », comme à partir de 1748 il nomma souvent le sieur Royer. En outre, nous l'avons dit, la comptabilité du théâtre vient corroborer cette opinion ; elle se dégage de l'ensemble des détails qui vont suivre, sans que nous ayons besoin d'insister spécialement sur ce point particulier.

Les négligences et plusieurs incendies ont causé la disparition d'une grande partie des archives de l'Académie royale de musique, et, bien qu'un assez grand nombre de pièces aient été sauvées de ces désastres, il reste des lacunes encore trop importantes. Néanmoins, nous avons pu rencontrer des fragments de compte : états, bordereaux, mémoires, etc. qui nous donnent divers détails sur certaines recettes et dépenses du concert, de 1743 à 1748 [2].

Pendant cette période, Rebel, maître de musique de l'Opéra et du Concert, reçut — ou du moins dut recevoir, car toutes les dettes ne furent pas toujours exactement payées — 1 000 livres par an, c'est-à-dire environ 45 livres par concert.

Bontemps, gouverneur du château des Tuileries où se trouvait la salle du concert, émargeait sans motif plausible [3] sur les frais de 2 0000 livres ; à Blavet, célèbre flûtiste, on accordait 500 livres et à Lallement, copiste de musique, il revenait 200 livres ; les commis et employés absorbaient 400 à 500 livres.

Dans les dépenses diverses ou éventuelles, nous voyons les afficheurs auxquels

---

1. Bibl. de l'Opéra, Rés. 516, p. 456.
2. Arch. nat. AJ^xiii 8 (IV).
3. Ce motif plausible existait. Voir ci-dessus, p. 16, n. 1.

on payait des sommes variant entre 85 et 92 livres ; l'impression des affiches par Delormel, coûtait 194 livres en 1749 ; enfin l'on déboursa 1 831 livres 8. pour le « luminaire » cire et suif, des vingt trois concerts donnés du 27 mars 1745 au 17 avril 1746. Parmi les artistes, figurent chacun pour 300 livres Marella, violon du concert et Forcroy, joueur de viole (1745). Les chanteurs Poirier et l'abbé Maline reçurent le premier une gratification de 200 livres, le second une autre de 102 livres. Mondonville gagnait en moyenne 3 400 livres pour jouer du violon et pour honoraires de ses motets (1745-48). Nous négligeons les menus frais de gardes, suisses, etc.

Les musiciens, et sous cette désignation il faut probablement comprendre les choristes et les symphonistes, retiraient d'assez fortes sommes, non qu'ils fussent grassement payés, mais parce qu'ils étaient assez nombreux. Pour huit concerts en 1743 (du 23 mai au 25 décembre) ils reçurent 4 853 livres, alors que les recettes totales étaient de 8 920 livres ; en 1744, on leur paya 10 541 livres pour seize concerts ; en 1746, les treize séances de la quinzaine de Pâques leur rapportèrent 10 194 livres, enfin, les honoraires de ces artistes s'élevèrent à 10 936 livres pour les dix-huit concerts de 1747 au 21 avril 1748.

Les renseignements ne sont pas complets pour les recettes que pour les dépenses ; on peut toutefois en tirer quelques déductions suffisantes à donner un aperçu approximatif des résultats financiers de l'entreprise.

Les concerts étaient habituellement au nombre de 22 à 23 par an, il n'est pas possible de connaître les recettes complètes pour les années 1743 à 1747 ; les chiffres connus donnent les totaux suivants :

1743.	Recette	8920	livres pour	8	concerts
1744.	»	19398	»	19	»
1745.	»	9738	»	11	»
1746.	»	24249	»	18	»
1747.	»	17932	»	14	»

Ce qui donne, par concert, les moyennes que voici :

1743	1115	livres
1744	1021	»
1745	885	»
1746	1347	»
1747	1281	»

De la comparaison de ces chiffres il ne faudrait pas inférer absolument qu'une de ces années fut sensiblement plus fructueuse qu'une autre, les sommes ci-dessus ayant pu être en réalité plus ou moins élevées, selon que les recettes non connues sont celles de l'époque la plus productive de l'année ou réciproquement. En effet, nous constatons non seulement des variations marquées d'une année à l'autre entre les concerts d'une même date, mais aussi des différences entre les concerts d'une même année selon la saison où ils avaient lieu. Ainsi, le concert du jour de la Purification (2 février) qui produisit 1 632 livres en 1745 et 2 175 en 1747, n'en donna que 849 en 1746 ; ceux de Noël (24 et 25 décembre) qui atteignaient d'ordinaire un des plus hauts chiffres, donnèrent 3 918 livres en 1743, 2 682 l. en 1744, 3 747 l. en 1746 et seulement 1 908 livres en 1745 ; enfin, les treize concerts de la semaine de Pâques

dont les recettes s'élevèrent à 17 439 livres en 1746, n'en avaient apporté que 13 671 en 1744. Les causes de cette variabilité dans le résultat annuel sont multiples et de natures diverses, qu'il n'est pas possible de préciser : intérêt du programme, renom des interprètes, deuils de famille, etc. Éventuellement la température peut exercer une influence en réduisant le nombre des auditeurs aux jours où d'ordinaire il y a le plus d'affluence, comme par exemple l'hiver, une neige abondante ou un froid intense. Quant à la variabilité motivée par les saisons, elle est plus régulière et presque toujours, les concerts d'été étaient désertés ; ceux de l'Ascension, de la Pentecôte et de la Fête Dieu produisaient les recettes les plus faibles (540 livres en 1743, 444 l. en 1744) ; il arriva même assez souvent que le concert de l'Assomption (15 août) fût supprimé pour insuffisance habituelle de recettes. Il est donc bien évident que, si les chiffres de recettes qui nous manquent dans les totaux sus-énoncés sont ceux de la meilleure période — ce qui est le cas pour les années 1743 et 1745 — la proportion n'est plus exacte, et l'on ne peut conclure sûrement dans un sens ou dans l'autre. De même les moyennes données se trouvent abaissées quand font défaut les recettes de la saison estivale.

Nous trouvons des renseignements plus complets pour l'année théâtrale de 1744-1745 (du 22 mars au 30 avril), pendant laquelle il y eut trente concerts qui firent entrer 36 507 livres dans la caisse de l'Académie, soit une moyenne de 1 216 livres par concert, chiffre qui ne s'écarte pas beaucoup des précédents.

Enfin, nous voyons que pour dix-sept concerts donnés du 19 avril 1746 au 9 avril 1747, la recette ayant été de 22 888 livres (moyenne 1 346 l.) et les frais de 14 821 l. 15.4. il y eut 8067 livres d'excédent de recette ou environ 35 % sur le chiffre brut, ce qui déjà n'accuse pas rémunération suffisante à un entrepreneur grevé d'une redevance de 9 000 ou de 12 000 livres. Nous pensons même que ce taux doit être fortement diminué, car il ne paraît pas que dans le montant des frais sus-indiqués on ait tenu compte des dépenses annuelles fixes telles que loyers, honoraires etc.

Après le décès de Berger, directeur de l'Opéra et du Concert spirituel (1er novembre 1747), le théâtre et le concert furent mis en régie jusqu'à la liquidation de sa succession pour laquelle on dressa différents inventaires, états des dettes, etc. dont nous extrayons les détails ci-après relatifs au Concert.

C'est d'abord un état des dettes au 1er avril 1748 [1] :

Aux musiciens pour les concerts de la quinzaine de Pâques 1747 compris les gratifications et 7 mois échus au 31 octobre 1747..................	16.598 l.
Idem du dit jour au 1er avril 1748..............................	1.679.5.
A Delormel, imprimeur pour affiches des concerts de 1747 à 1748....	180.
A Sr Mondonville, pour deux années, sept mois des dits concerts échus à Pâques 1747..	2.833.
A Bontemps, 10 mois échus du loyer de la salle du concert au 1er novembre 1747	1667 l.
Du dit jour au 1er avril 1748 (5 mois), 933 l......................	2.000.

1. Arch. nat. A J XIII 8 (V).

Puis vient un État de ce que doit l'Opéra en dettes urgentes [1] arrêté au 21 avril 1748 :

Aux musiciens et symphonistes des 18 concerts de 1747 au 1er avril 1748.	10.396 l.
Idem gratification annuelles	500.
Aux commis et employés	585.
A Soubra, pour menues dépenses	122.14
A Bontemps, 9 mois échus le 31 mars 1748	1.500.
A Arnoult, fourniture de bois pour gradins de la salle de Concert	150.
A Lallement, copiste pour l'extraordinaire, suivant mémoire arrêté par feu Berger (1746-1747)	350.
Au même, pour l'extraordinaire, suivant mémoire arrêté par Rebel, François et De La Garde	350.

Enfin, au 13e chapitre du budget se trouve ce décompte : [2]

	Sommes dues par	
	le Sr Berger	*la régie*
A Rebel, appartements du 1er septembre 1747 au 1er mars, à raison de 1000 livres	166.13.4	333.6.8.
A Blavet, idem, 500 livres	83.6.8	166.13.4.
A Mondonville, pour avoir joué du violon et pour honoraires de ses motets et autres prétentions	«	3400.
A Jelyotte pour avoir excéuté deux fois un motet de sa composition	«	288.
Gratifications à quelques musiciens	«	800.
Appointements de Lallement copiste, 200 livres par an.	66.13.4	33.6.8.

Payé annuellement au suisse et frotteur du château suivant l'usage pour la garde, le frottage de la salle pendant les 17 concerts .... 102.

Comme les documents originaux concernant le Concert spirituel n'abondent pas précisément, nous pensons que l'on ne verra pas sans curiosité la copie qui suit, d'une facture pour fourniture d'affiches faite à l'Académie royale de musique :

Fournitures extraordinaires faites à l'Académie royale de musique de Pâques 1744 à Pâques 1745.

Concert spirituel

L'Ascension. Affiches doubles	25
Pentecôte. Affiches doubles	25
Fête-Dieu. Affiches doubles	25
Toussaint, annonce et contre annonce	20
Conception, affiches doubles	25
Noël, affiches doubles	25

1. *Ibid.*
2. *Ibid.*

Purification, affiches doubles	25	
Annonciation, affiches doubles	25	
Dimanche de la Passion, affiches doubles	25	
Dimanche des Rameaux, affiches triples et rouges	40	
Mercredi saint, deux noires	35	
Jeudi saint, doubles rouges	30	
Vendredi saint, samedi saint, Pâques, lundi et mardi suivant, 5 rouges	45	
Vendredi suivant, affiches doubles	25	
Dimanche de Quasimodo, affiches doubles	25	
Total des concerts de Pâques 1744 à 1745	456 liv.	456

Fournitures extraordinaires faites à l'Académie royale de musique, de Pâques 1745 à Pâques 1746.

Concert spirituel

Ascension, Pentecôte, mardi de la Pentecôte, Trinité, Fête-Dieu, dimanche suivant, Toussaint, Conception, Noël, Chandeleur, Annonciation, 11 concerts.

11 affiches rouges	165	
13 affiches noires	130	
	295	295

Dimanche de la Passion, jeudi de la Passion, dimanche des Rameaux, mercredi saint, jeudi, vendredi, samedi, Pâques, lundi et mercredi, vendredi de Pâques, Quasimodo. 13 concerts.

13 affiches rouges	195	
6 affiches noires	60	
	255	255
Billet de loges en carré, 200		21
		1027

Il y a toujours quelque fruit à relire un document en apparence le plus insignifiant. De celui-ci nous avons à retenir plusieurs choses ; il nous apprend d'une part que l'usage des affiches pour le concert remonte au moins à 1744 ; d'autre part il fixe la date des concerts de la période 1744-1746 et confirme ce que nous avons dit précisément quant à la suppression de deux du 15 août (Assomption) et 8 septembre (Nativité) en 1744 et 1745, et il établit qu'il y en eut onze dans la quinzaine de Pâques 1745 dont les recettes sont inconnues.

Ce document pose en outre un problème : que signifie la couleur rouge ou noire des affiches et quelle est la raison de cette différence ? Il imposait en même temps une recherche hasardeuse : celle d'un exemplaire de ces affiches. Elle sont d'une rareté excessive alors que l'on rencontre assez fréquemment des affiches de spectacles d'une date plus ancienne. Il en existe une de 1779 [1] la seule peut-être ! Elle

1. Bibl. de l'Opéra. Voir sa reproduction p. 48.

est imprimée en caractères rouges sur papier jaunâtre, la différence de couleur dont il vient d'être question n'était donc pas celle du papier ; il ne reste plus qu'à connaître leur destination respective [1].

Avant de clore l'exposé des divers faits qui ont marqué la gestion du Concert par l'administration de l'Opéra, constatons qu'à partir de l'année 1749, il n'y a plus trace, dans les livres de comptabilité qui subsistent, de dépenses afférentes au Concert ; c'est un nouvel argument contre la thèse de la cession du concert à Royer en 1741. Il est désormais prouvé que les directeurs de l'Académie royale de musique exploitèrent seuls le Concert spirituel. Leur exercice se prolongea conséquemment pendant quatorze années et, administrativement il ne fût pas inférieur aux précédents, bien au contraire.

1. A ce propos l'auteur croit devoir faire remarquer que la rareté de ces affiches est telle que tout récemment un auteur, Michel Brenet, écrivait ceci : « Hubert Le Blanc fait allusion aux affiches qui furent posées dans Paris ; aucun moderne collectionneur ne peut, croyons nous, se vanter d'en posséder un exemplaire. (*Le Guide musical*, 25 oct. 1899, p. 744, col. Z. (Note de C. Pierre.)

V

DIRECTION ROYER & CAPPERAN

1748-1754 — 1755-1762

Le successeur de Berger, Guénot de Tréfontaine, ne voulut pas se charger du Concert. Les résultats ne lui semblèrent-ils pas suffisamment rémunérateurs, ou l'administration du théâtre lui parût-elle assez absorbante pour qu'il s'y consacrât entièrement ? Nul ne le sait. D'ailleurs, les conditions auxquelles il trouva acquéreur pour l'exploitation du privilège prouvent qu'il agit fort sagement en n'en prenant pas le souci. Au reste il risquait seulement de ne rien gagner s'il n'avait pas la perspective de toucher intégralement le montant de la redevance assez élevée qu'il avait imposée. L'expérience prouve qu'il eut absolument raison.

C'est encore par un acte notarié — inconnu comme les autres — que nous savons le nom du titulaire de la concession et la nature des obligations qu'il eut à souscrire (13 juillet 1748) [1].

Le droit et privilège de donner un « concert spirituel » — il n'est plus question de concerts de musique française — aux jours « ordinaires et accoutumés », soit dans la salle des Tuileries, soit ailleurs, échut à Royer (Joseph-Nicolas-Pancrace), ordinaire de la Musique du roi, et maître de musique des Enfants de France et à Capperan (Gabriel), également ordinaire de la Musique du roi et violon altiste à l'orchestre de l'Opéra. Il lui était aussi loisible de donner des « concerts spirituels » en « d'autres temps que les jours ordinaires et accoutumés, pourvu que ce ne soit point jours d'Opéra et que cela n'interrompe pas le service du dit Opéra soit à cause des répétitions, soit autrement ». Ce droit leur était concédé pour quatorze années à compter du 1er juillet 1748, avec jouissance des décorations, banquettes, loges, clavecins, tabourets, tribune, lustres et autres meubles et effets alors dans la salle, ainsi que des parties et partitions de musique appartenant au Concert.

En revanche ils s'engageaient à tenir le concert aux jours dits et à supporter des frais considérables pour la réfection complète de la salle, sans préjudice de la redevance annuelle. La salle à contruire devait être « composée de premières loges fermantes avec corridor derrière et gradins au-dessus, à deux rangs de banquettes fermés aussy avec corridor, un orquestre cintré, le tout avec décoration et perfection... » laquelle salle devait appartenir à Tréfontaine et lui être rendue à l'expira-

---

1. Arch. nat. M.C., XXXV, 654 et résumé Arch. nat. AJ XIII 3 (VIII).

tion du bail. La redevance fut fixée à 6 000 livres pour chacune des trois premières années ; à 7 500 pour les trois suivantes et à 9 000 livres pour les huit dernières. Enfin, faculté était donnée aux associés de placer un orgue dans la salle qu'ils pouvaient emporter « sans être obligé de le laisser. »

Pour assurer aux cessionnaires la jouissance du concert, de Tréfontaine s'obligeait 1° à obtenir un arrêt du Conseil d'état du Roi, qui l'homologua effectivement, 2° à les dédommager, dans le cas où le roi « viendrait occuper le Louvre assez longtemps pour ôter la jouissance de la salle », et à « leur donner place dans les corridors de la salle des machines aux Tuileries, pour y mettre les décorations de la salle du concert ».

Le *Mercure* annonça aussitôt à ses lecteurs la cession qui venait d'être faite, accueillant la nouvelle avec satisfaction et espoir : « M. Royer, connu par son génie et par ses ouvrages a obtenu le privilège du Concert spirituel. On attend de sa science et de son génie des changements dignes de l'approbation publique » [1]. Faisons remarquer que dans cette note il n'est pas question de Capperan, le concessionnaire de Royer dont les droits au privilège étaient équivalents aux siens.

En revanche le *Journal historique*, de Collé, nous fait connaître un intéressé occulte dont les documents notariés ne font pas mention — et pour cause — en la personne de Mlle Chevalier, de l'Opéra, une des cantatrices les plus goûtées du concert. En passe d'indiscrétion, ce gazetier ajoutait que Royer rendait 6 000 livres par an à l'Opéra « et 2 000 livres à une autre personne que l'on ne connaît point » [2]. N'était-ce pas le gouverneur des Tuileries, Bontemps, que nous avons vu figurer pour pareille somme dans les comptes de la direction Berger ?

La quinzaine de Pâques avait marqué le terme de la période des concerts (21 avril), la liquidation de la succession de Berger s'achevait avec l'année théâtrale. Les trois concerts de l'Ascension, de la Pentecôte et de la Fête-Dieu n'eurent pas lieu, faute de directeur, et bien que la prise de possession par Royer et Capperan fût effectuée dès le mois de juillet, ils supprimèrent les concerts de l'Assomption et de la Nativité pour cause de travaux dans la salle [3].

Dès le jour de la signature de la concession du privilège on s'occupa de l'exécution de ces travaux, et le directeur de l'Opéra écrivit à Royer et Capperan la lettre suivante qu'on lira ici pour la première fois :

« J'ay fait le raport au Ministre, Messieurs, tant du nouveau projet que vous avés communiqué pour la construction de la salle du concert et des dépenses extraordinaires qu'il vous occasionne pour la sureté et l'embellisement de votre spectacle que de votre demande en diminution de prix, il a trouvé votre plan très bon et qu'il était de la justice de vous indemniser en continuant les onze dernières années sur le même pied des trois premières de votre bail pour vous indemniser des dépenses extraordinaires que vous voulés faire et auxquelles vous n'êtes point tenu par votre bail ; pour moi et mes associés il trouvent que votre demande est juste et je vous proteste que nous nous ferons un devoir d'exécuter la décision du Ministre à cet égard. Je souhaite que le résultat de mon voyage vous convienne et vous mette l'esprit en repos pour l'avenir. etc.

Guénot de Tréfontaine. [4]

1. *Mercure*, juillet 1748, p. 153.
2. Collé, *Journal*, éd. J. Bonhomme, t. I, p. 15.
3. *Mercure*, juillet 1748, p. 153.
4. Arch. nat. AJ XIII 3 (8), 15 juillet 1748.

Cette lettre suggère diverses réflexions. Comment se fait-il que le jour même où le Directeur de l'Opéra faisait signer à Royer et Capperan l'engagement de lui payer une redevance de 7 500 l. et 9 000 livres pour les onze dernières années de leur privilège, il déclarait que leur demande en diminution était fondée et se montrait disposé à n'y pas faire d'opposition ? On ne peut expliquer la raison pour laquelle il attendait une décision du Ministre. Ne lui était-il pas possible de consentir à cette réduction par un autre contrat notarié ? Il semblerait résulter de sa détermination, qu'en se référant à l'autorité ministérielle il cherchait une échappatoire, ou que les clauses de la convention lui étaient imposées par le Ministre. Nous reviendrons sur cette question qui fit l'objet de nombreuses sollicitations et ne reçut de solution que trois ans après.

Par lettre du 17 juillet [1], un fonctionnaire du service des bâtiments rendit compte au Ministre que Royer lui avait fait part de son projet de décoration et d'agencement de la salle des Cent suisses aux Tuileries, et en l'informant que les plans seraient soumis à son agrément par le dit Royer, il lui donna différents détails sur l'ingéniosité de la combinaison, à laquelle nous reviendrons et qui permettait de démonter et de remonter les loges et gradins en quelques heures sans détériorer le bâtiment.

Lorsque, trois mois après, les travaux furent entièrement achevés, usant de la faculté qui lui avait été reconnue de donner des concerts en dehors des jours habituels quand il n'y avait pas de représentation d'Opéra, et sans doute pour trouver compensation à la suppression des concerts des 15 août et 8 septembre motivée par les travaux, Royer annonça la réouverture pour la veille de la Toussaint et une seconde séance supplémentaire pour le lendemain 2 novembre. Ce n'était pas là « jours accoutumés ». Le Ministre en fit l'observation au directeur de l'Opéra en lui enjoignant de s'opposer à ce que ces concerts fussent donnés. Cet ordre semblerait étrange si nous n'étions en mesure d'en affirmer l'existence en reproduisant le texte de la lettre écrite à ce sujet au directeur de l'Opéra, Guénot de Tréfontaine ; C'est un document ignoré jusqu'ici :

Fontainebleau, 25 octobre 1748

Le sieur Royer a fait, Monsieur, afficher le Concert spirituel pour la veille, le jour et le lendemain de la Toussaint. Je ne sçais si vous en estes informé auquel cas je serois surpris que nous ne vous y fussiés pas opposé ; les comédies ne cessant point ni la veille, ni le lendemain de la Toussaint. Aussi vous avertirés aussitôt la présente reçue le Sr Royer de reformer ses affiches et de ne donner le Concert spirituel que le jour de la feste seulement que les autres spectacles cessent. Vous me rendrés compte s.v.p. de ce vous aurés fait en conséquence de ce que je vous écris et vous aurés attention qu'on s'y conforme parce que toute représentation serait inutile à cet égard. » [2]

Singulière façon d'encourager la musique ! Ce moyen de protéger les théâtres littéraires à son détriment était, on l'avouera, passablement arbitraire. La mesure ne pouvait même pas être considérée comme une légitime revanche des comédiens autorisés par les anciennes vexations de l'Opéra à leur égard, puisque ce n'était pas son administration qui en était victime. Déjà les concerts de musique française avaient été supprimés, et l'on s'opposait à l'augmentation du nombre de séances

1. Arch. nat. O [1] 1683 (29).
2. Arch. nat. O [1] 393, p. 532.

de musique latine et instrumentale. Ne faut-il pas voir dans la perpétuation de ces pratiques un des principaux obstacles au développement de la musique ?

Le concert ne rouvrit donc que le 1er novembre 1748. Une foule nombreuse s'y pressa, autant et plus pour « voir la salle nouvellement décorée » que par « envie d'entendre le concert » dit Collé (*Journal historique*) [1]. Dans son numéro d'octobre, le *Mercure* avait annoncé qu'il en coûterait beaucoup aux directeurs pour mettre la salle de son spectacle « en état de plaire aux dames pour sa distribution commode et l'arrangement des places » [2], et Collé, dans l'ouvrage précité, reconnut qu'elle était « accomodée d'une façon fort honnête », ajoutant que les femmes y sont bien en vue et fort à leur avantage. » [3]

La dépense fut considérable, on l'avait prévue ; le *Mercure* le laisse entendre au public et Collé dit qu'elle monta à 20 000 ou 25 000 livres ; on verra plus loin que les directeurs en accusèrent 35 000. C'est en se basant sur l'importance des travaux effectués et sur l'exécution d'embellissements auxquels ils n'étaient pas tenus que, dès l'origine, Royer et Capperan sollicitèrent une compensation sous forme de réduction du montant de la redevance annuelle qu'ils désiraient voir ramener au taux de la période des trois premières années, c'est-à-dire à 6 000 livres.

Le directeur de l'Opéra déclara s'en rapporter à la décision du ministre, on s'en souvient. L'instance resta longtemps pendante, et nous n'en trouvons pas trace dans le courant de l'année 1749. Elle n'était point abandonnée, ainsi que l'atteste un mémoire manuscrit qui s'ajoute aux divers documents inconnus que nous avons déjà révélés.

Cette pièce ne porte pas de date précise, mais sa phrase initiale permet de l'établir à quelques mois près, et l'on peut la placer sûrement au commencement de 1750. En voici les termes :

A Monseigneur le Comte d'Argenson,
Ministre et secrétaire d'État de la Guerre.

Monseigneur,

Les Sieurs Royer et Capperan qui tiennent le privilège du Concert spirituel depuis environ dix huit mois pour le bail passé entre eux et le Sieur Guénot de Tréfontaine lors directeur de l'Opéra, demandent une indemnité pour les dépenses extraordinaires qu'ils ont été forcés de faire soit pour la sécurité, soit pour l'embellissement de la salle de spectacle. Leur demande allait être accordée lorsque la Ville a pris l'administration de l'Opéra. Ils la renouvellent aujourd'hui avec confiance parcequ'elle est fondée sur la justice et que le sieur Guénot de Tréfontaine en est convenu lui-même, attendu que les sieurs Royer et Capperan n'étaient point tenus de ces dépenses par leur bail, qu'elles étaient indispensables et qu'elles ont monté a plus de 35 000 livres ce qu'ils ont justifié déjà ainsi qu'on peut le voir par la copie de la lettre du Sr Guénot de Tréfontaine jointe au présent mémoire.

Les sieurs Royer et Capperan osent espérer de la justice de Votre Grandeur, l'indemnité qu'ils demandent en continuant les onze dernières années de bail sur le même pied des trois premières.

On connaît leur zèle pour plaire au public et l'on sçait qu'ils mettent toute leur atten-

1. *Journal*, t. I, p. 15 (1er novembre 1748).
2. *Mercure*, octobre 1748, p. 187.
3. Ch. Collé, *Ibid.*

tion à choisir et à élever des sujets propres pour l'Opéra, ainsy qu'ils l'ont déjà montré par deux sujets qu'ils ont prouvé depuis peu à l'Opéra. Ils attendent avec confiance la décision de Votre Grandeur dont l'équité et les lumières leur promettent un succès favorable. [1]

La ville de Paris ayant, depuis le 25 août 1749, la direction de l'Opéra [2] sous les ordres du Ministre, le Marquis d'Argenson, les impétrants jugèrent à propos d'adresser leur requête au Prévot des Marchands qu'il était indispensable de saisir directement. Nous avons également le texte de leur pétition dont la teneur est à peu près identique ; nous n'en reproduisons donc que les passages suivants :

. . . .

Les sieurs Royer et Capperan osent espérer de la justice de Monsieur le Prévot des Marchands qu'il voudra bien accorder aux supplians cette indemnité nécessaire à légitime, soit en leur continuant les onze dernières années de leur bail sur le même pied du prix des trois premières, soit en leur remboursant dès à présent les avances qu'ils ont faites pour le reconstruction et les embellissements de la salle puisqu'aux termes de leur bail, la dite salle telle' qu'elle est aujourd'hui doit appartenir à l'Opéra lors de l'expiration du dit bail.

Les supplians d'ailleurs représentent très humblement à Monsieur le Prévot des Marchands qu'ils n'ont dans le courant de l'année que 22 à 23 concerts et qu'à l'exception de ceux des quatre grandes fêtes de l'année, à peine les autres produisent-ils les frais qui sont immenses ; et que, quelque économie que les supplians puissent mettre en usage, ils seraient exposés à se ruiner de fond en comble si on ne les dédommageait pas de leurs avances et de la perte considérable qu'elles leur occasionnent.

. . . .

Les supplians attendent donc avec confiance le succès de leur demande ; ils ne cesseront de faire des vœux pour la santé et la prospérité de Monsieur le Prévot des Marchands etc.

Dans cette pétition Royer et Capperan ne demandent plus seulement une réduction de la redevance pour le temps restant à courir, ils font une proposition de remboursement dont ils auraient retiré un avantage immédiat.

La décision, portée en marge de leur supplique fut entièrement défavorable ; elle est datée du 22 juillet 1751 et ainsi conçue :

Arresté que cette demande n'est ny juste ny recevable mais que puisqu'on continue d'y insister, il sera nécessaire que la détermination prise par le bureau de la Ville pour la refuser soit constatée par une délibération en forme. [3]

Nous avons pu avoir le texte de la délibération prise le 14 août suivant, en conformité de la décision qui précède ; c'est une pièce inédite comme les autres :

Ce jour du samedy 14 aout 1751, nous Prévot des Marchands et échevins de la ville de Paris, assemblés au bureau de la Ville avec le procureur du roy et de la ville pour les affaires d'icelle, M. le Prévot des marchands a dit que les sieurs Royer et Capperan, entrepreneurs du Concert spirituel par acte passé par devant Baron et son confrère

1. Arch. nat. AJ XIII 3.
2. Arch. nat. AJ XIII 2.
3. Arch. nat. AJ XIII 3.

notaire à Paris le 13 juillet 1748, lui avait remis un mémoire tendant à demander que le prix des onzes dernières années de leur bail fut continué sur le prix des trois premières, attendu les dépenses extraordinaires qu'ils avaient faites pour la sureté et l'embellissement de leur spectacle, lesquelles dépenses montant à plus de 35 000 livres, laquelle indemnité leur avait même été promise par le Sr Guénot de Tréfontaine suivant la copie de sa lettre jointe au dit mémoire.

Sur quoy, la matière mise en délibération, veu ledit mémoire, copie de la lettre du d. Sr. Guénot de Tréfontaine cy-devant directeur de l'Académie royale de musique, ensemble le bail du concert spirituel du 13 juillet 1748, Nous oui et ce requérant le procureur du Roy et de la Ville de Paris avons arresté que la demande des Sieurs Royer et Capperan n'est n'y juste ni recevable et qu'elle doit estre rejettée et qu'en conséquence le bail du 13 juillet 1748 sera exécuté selon sa forme et teneur jusques à sa fin.

Fait et délibéré au bureau de la Ville le dit jour et an que dessus.

De Bernage, Ruelle, Bontemps X [1]

C'était un refus catégorique et inévitable, étant donnés les termes du contrat intervenu, aussi précis quant au montant de la redevance qu'ils étaient vagues sous le rapport de l'étendue des travaux et du chiffre de la dépense à laquelle les concessionnaires pouvaient être astreints. Il y eut une imprudence ou une surprise, nous l'avons vu, puisque le jour de la conclusion du contrat on parlait déjà de réduction.

La fatalité poursuivait les directeurs du Concert. Plus nous avançons, plus nous voyons que cette entreprise était loin de conduire à la fortune.

Ce déboire n'était pas pour décourager Royer et Capperan, au contraire, et leurs constants efforts leur apportèrent certaines satisfactions. Quelques extraits des publications du temps montrent que leur zèle et leur activité étaient justement appréciés.

On lit dans le *Calendrier des spectacles* pour l'année 1751 : « Royer a fait du Concert spirituel un spectacle agréable par le choix de la musique exécutée : Motets et autres pièces tirées des meilleurs maîtres qui ont travaillé sur des paroles latines. La beauté des voix et l'excellente symphonie, ne manquent jamais d'attirer un grand nombre de spectateurs ».

Le *Mercure de France* disait : « Le Concert spirituel est devenu cette année un spectacle agréable pour le public, une école fort instructive pour les musiciens et les compositeurs et une source féconde d'observation et de plaisir pour les amateurs de la musique. On y a rassemblé plusieurs nouveautés très piquantes, et on y a porté jusqu'à la perfection l'exécution d'une quantité de morceaux extrêmement brillants. On y courait en foule, on en sortait enchanté » [2].

Un peu plus tard (1754), le *Calendrier des spectacles* s'exprimait ainsi : « Par ses soins et son intelligence [le concert] attire un grand nombre d'auditeurs. On applaudit le choix et le goût qui règne dans les grands morceaux de symphonies, motets et autres pièces. Des virtuoses enchantent et surprennent les amateurs

---

1. Arch. nat. AJ XIII 3.
1. *Mercure*, mais 1752, p. 176.

les plus difficiles et les plus délicats par la manière hardie et savante dont ils jouent des sonates et des concertos... »[1]

La direction de Royer et Capperan fut assurément une des plus brillantes sous le rapport artistique, car ils n'apportèrent pas seulement des améliorations matérielles, l'orchestre fut considérablement et avantageusement augmenté, ils surent s'entourer d'un personnel de choix et faire appel aux plus célèbres chanteurs et virtuoses.

Malheureusement la mort vint interrompre cette heureuse collaboration ; Royer succomba le 11 janvier 1755 ; mais grâce à l'association, le sort du concert ne fut pas remis en question : la veuve de Royer, dont les intérêts étaient en jeu, se substitua simplement à son mari.

Pour les sept années qui restaient à courir jusqu'à l'expiration du privilège, Capperan et la veuve Royer s'adjoignirent, pour la conduite de la partie musicale, Mondonville qui avait conquis la faveur du public pour la variété et la nouveauté de ses compositions[2].

Le Concert ne périclita pas, au contraire, il ne fit que prospérer et sa prospérité excita les convoitises à tel point qu'on réussit à dépouiller un des détenteurs du privilège.

Celui-ci ne devait prendre fin qu'au 1er juillet 1762 ; la Veuve Royer croyant sans doute que son droit du renouvellement était assuré ne se préoccupa pas longtemps à l'avance de conclure un nouveau traité. Cette confiance lui fut fatale ; mais pouvait-elle s'attendre à ce que dix-huit mois avant le terme du contrat en cours, il en serait conclu un nouveau à son insu et au profit d'un tiers ! Alors que les 9 000 livres de redevance étaient régulièrement acquittées, nous l'avons constaté dans les comptes existants[3], pouvait-elle supposer que, dès le 10 février 1761, Rebel et Francœur, directeurs de l'Académie royale de musique concèderaient secrètement le privilège du Concert à Dauvergne, qui, cinq jours après, constiturait une association avec Capperan, et Joliveau, sénateur de l'Académie !

Si Rebel et Francœur ne cédèrent pas à une pressante injonction d'un haut personnage en faveur de Dauvergne alors surintendant de la Musique du roi, il y eut du moins incorrection de leur part.

Quant à Capperan, associé de la veuve Royer, quelle fut sa conduite ? Doit-il être considéré comme instigateur ou comme complice de la machination ? Il se peut qu'ayant eu connaissance des compétitions qui se produisaient il ait provoqué un arrangement sauvegardant ses intérêts, comme aussi il est fort possible que pour éviter ses réclamations on lui ait offert d'entrer dans la nouvelle combinaison. Dans les deux cas il manqua de franchise vis-à-vis de Madame Royer.

Lorsque, quelques mois après, cette dernière eut appris ce qui s'était passé, elle protesta auprès du ministre, qui, à la date du 10 juin 1761, lui répondit par une fin de non recevoir ainsi conçue :

J'ai, Madame, communiqué aux sieurs Rebel et Francœur, les mémoires que vous m'avez remis ; je joins ici leur réponse. Je ne puis les forcer à rompre les traités qu'ils

---

2. *Spectacles de Paris* (faisant suite au *Calendrier historique des théâtres*) 1754, p. 2.
3. *Mercure*, avril 1755, p. 194.
1. Arch. nat. AJ XIII 9 (années 1758-59 à 1760-61) et O 1 625 (année 1761-62).

ont faits d'un objet qui leur appartient. Je souhaiterais pouvoir, en toute autre occasion, vous marquer que j'ai l'honneur etc. [1]

Le ministre n'avait effectivement aucun moyen légal de prononcer la nullité d'un acte notarié et Rebel et Francœur avaient agi sinon loyalement, du moins dans la plénitude de leur droit. Mais ce qui prouve qu'il y eut intrigue, c'est qu'en concédant le privilège du concert à Dauvergne, ils ne se préoccupaient point exclusivement de leurs intérêts, puisqu'ils n'exigèrent qu'une redevance de 7 500 livres au lieu des 9 000 que payaient Mme Royer et Capperan, d'où une perte annuelle de 1 500 livres. Cela n'autorise-t-il pas toute suspicion ?

Administrativement, il n'y a eu que peu de chose à signaler dans les dernières années de la direction Vve Royer et Capperan.

En 1762, les concerts furent suspendus, par ordres du roi, en raison de la mort du duc de Bourgogne dont le corps fut déposé provisoirement aux Tuileries. Avis en fut donné le 22 mars à Mondonville par cette lettre que nous transcrivons textuellement d'après le registre original : « Monseigneur le Duc de Bourgogne venant, monsieur, de décéder, le Roy a ordonné que le corps de ce prince soit porté aux Tuileries ; l'intention de Sa Majesté est que jusqu'au transport qui en sera fait à Saint-Denis, le concert spirituel cesse. Vous voudrez bien veiller à ce que les ordres de Sa Majesté soient exécutés à cet égard. » [2]

Madame Royer sollicita une indemnité pour le préjudice que lui causait cette suspension ; elle reçu en réponse la lettre suivante puisée à la même source que la précédente et comme elle, restée inédite :

Versailles 9 avril 1761

J'ai Madame fait part aux Sieurs Rebel et Francœur des représentations que vous avez faites à l'occasion de l'interruption du Concert spirituel. Je joins ici la réponse qu'ils y font qui me parait assez solide puisque dans quelque tems que fut arrivé le malheur qu'on vient d'éprouver et dans quelque lieu que le Concert spirituel ait été établi, il aurait cessé ainsi que tous les autres spectacles. [3]

Il y avait force majeure, raison de convenance même, mais les intérêts des particuliers devaient-ils en souffrir ?

C'est seulement au mois de mai 1762 que les bruits de changement de direction se répandirent dans le public. Les *Mémoires secrets* nous en apportent l'écho : « On parle avec regret de la dissolution prochaine de la société qui avait entrepris le Concert spirituel. C'est encore au 1er juillet qu'elle finira. C'était le sieur Mondonville qui en était le chef, et surtout cette année on avait remarqué le plus grand zèle dans ce directeur ; il cherchait à capter de toute façon la bienveillance du public. La multiplicité des débuts en est la preuve... [4]

Mondonville conduisait l'orchestre et cette situation plus en vue lui faisait attribuer dans la direction de l'entreprise un titre qu'il n'avait pas en réalité. Mieux que Bachaumont nous savons, par des actes ignorés à l'époque, quel était son rôle dans la société Royer et Capperan.

---

1. Arch. nat. o 1 403, (618).
2. Arch. nat. o 1 403 (338).
3. Arch. nat. o 1 403 (405).
4. BACHAUMONT, *Mémoires secrets*, 12 mai 1762.

VI

DIRECTION DAUVERGNE, CAPPERAN ET JOLIVEAU
1762-1771

On a vu au chapitre précédent dans quelles conditions s'est opéré le changement de direction ; il nous reste à faire connaître les clauses du contrat et à examiner les modifications qu'il présente.

C'est toujours parce que nous avons pu découvrir les minutes des actes passés par devant notaires qu'ils nous est permis de relater des faits dont le public n'est ordinairement pas informé et qui restèrent ignorés des contemporains.

Un premier contrat, passé le 10 février 1761, porte concession — à titre de loyer à prix d'argent — par F. Rebel et F. Francœur, surintendants de la Musique du roi et directeurs de l'Académie royale de musique, à Antoine Dauvergne, maître de musique de la Chambre du roi, du droit et privilège de donner à Paris un concert spirituel, pendant neuf années à partir du 1er juillet 1762, aux clauses et conditions générales déjà énumérées dans les précédents contrats, et sur lesquelles nous ne reviendrons pas. Il avait aussi la jouissance du matériel porté à l'inventaire dressé d'après les ordres du corps de ville dans un procès verbal daté du 3 septembre 1749.

Une particularité déjà sommairement signalée, réside dans l'abaissement de la redevance à 7 500 livres. Elle était suffisamment élevée, mais est-on certain qu'on n'aurait pas obtenu davantage de Madame Royer ?

Pour la première fois, nous voyons nettement exprimée la résolution de réprimer toute tentative pouvant porter atteinte au monopole dont nous n'avons plus à faire ressortir l'arbitraire au point de vue de l'impulsion artistique :

« Pour assurer l'exécution de la présente concession et prouver l'avantage des concerts spirituels, les sieurs Rebel et Francœur s'engagent à faire valoir toutes les autorités possibles pour empêcher qu'il soit donné dans la dite ville, d'autres concerts publics pour lesquels il soit payé avec deniers ny fait aucune association... »

Enfin, l'Opéra revint sur l'interdiction de faire entendre la musique française ; il autorisa même l'exécution de musique italienne qui prenait faveur auprès d'une grande partie du public :

« Comme aussi il sera permis au Sieur Dauvergne d'établir et de donner à Paris dans tel lieu que bon lui semblera, des concerts de musique soit française ou italienne, à l'effet de quoi les sieurs Rebel et Francœur mettent et subrogent à cet égard le dit sieur Dauvergne dans tous les droits et privilèges appartenant à l'Académie royale

de musique pour, par lui, les exercer et faire valoir de la même manière... sous la condition toutefois que les dits concerts ne pourront de même être donnés les jours de répertoire d'opéra et qu'ils ne causeront aucune interruption au service... »[1]

Cette concession était faite au nom seul de Dauvergne, et, à lui comme à ses prédécesseurs, défense était faite de céder son droit ni d'y associer aucune personne sans le consentement des directeurs de l'Opéra. De son plein gré, ou par suite d'entente préalable, il forma une société sur des bases qui nous sont révélées par l'acte constitutif du 15 février 1761. Il est assez explicite pour que nous n'ayons pas à le commenter ; il n'y a pas non plus à l'analyser où à le résumer, nous ne pouvons mieux faire que de le transcrire intégralement et cela d'autant plus qu'il est inédit :

Furent présens sieur Antoine Dauvergne, maitre de la musique de la chambre du roi, demeurant à Paris, rue Feydeau, paroisse Saint-Eustache, ayant droit du privilège du concert spirituel au moyen de la concession qui luy en a été faite par MM. Rebel et Francœur, directeurs généraux de l'Académie royale de musique, pour neuf années consécutives qui commenceront le 1er juillet 1762, suivant l'acte passé devant Baron, l'un des notaires soussignés et son confrère le 10 du présent mois.

Sieur Gabriel Capperan, ordinaire de la musique du Roy demeurant à Paris, rue de Richelieu, Paroisse Saint-Eustache ;

et sieur Nicolas-René Joliveau, secrétaire perpétuel de l'Académie royale de musique, et inspecteur aux magasins, breveté du Roy, demeurant à l'hotel de l'Académie royale rue Saint Nicaise, paroisse Saint-Germain l'Auxerrois ;

Lesquels ont fait entre eux ce qui suit :

Le dit Sr. Dauvergne s'est par les présentes, associé et associe les d. Sr. Capperan et Joliveau dans la concession qui luy a été faite du Concert spirituel par l'acte cy-devant datté pour en jouir tous trois conjointement, également et pour un tiers.

Au moyen de cette association les Sieurs Capperan et Joliveau seront tenus d'exécuter solidairement avec le d. Sr. Dauvergne toutes les clauses et conditions portées en l'acte qui contient la concession dont ils ont pris communication, et du payement du prix annuel pour lequel elle est faite.

Les bénéfices se partageront pour un tiers entre les associés et ils supporteront dans la même proportion les pertes s'il en arrive, et toutes les autres charges soit pour fonds d'avance s'il convient d'en faire ou autrement.

Lorsque les bénéfices d'une année de jouissance excéderont la somme de trois mille livres, de quelque objet que soit l'excédent, il sera prélevé en faveur du Sieur Dauvergne la somme de 1 200 livres à titre d'honoraire personnel et particulier après lequel prélèvement, le surplus des bénéfices se partagera également entre les associés.

Arrivant le décès d'aucun des associés pendant la durée de la concession, les veuves, enfans ou héritiers du defunt demeureront exclus de la société et son intérêt passera aux associés survivants par égale portion, sans que les dits veuve, enfans ou héritiers ou représentant le defunt, puissent prétendre aucun dédommagement, pour telle cause que ce puisse être, même pour les acquisitions de musique et pour toute autres dépenses qui auraient pu être faites relativement à l'entreprise du dit concert, toutes lesquelles choses appartiendront aux associés survivans, les dits veuve enfans, héritiers ou representants auront seulement part dans les bénéfices qui pourront se faire dans l'année pendant laquelle le décès sera arrivé, laquelle année se comptera du 1er juillet, desquels bénéfices il leur sera rendu compte par bref état, mais malgré cette réserve ils ne pour-

1. Arch. nat. M.C., XXXV, 707.

ront en aucune manière s'immiscer dans l'administration, qui dès l'instant du décès sera faite par les survivans seuls et comme ils jugeront à propos.

A ce faire étaient présens sieurs François Rebel et François Francœur surintendans de la musique de la chambre du roi et directeurs généraux de l'Académie royale de musique, demeurant en l'hotel de l'Académie rue Saint Nicaise, paroisse Saint Germain l'Auxerrois.

Lesquels ont signé la présente association.

Et pour l'exécution des présentes, les sieurs Dauvergne Joliveau et Capperan ont élu domicile à Paris, en leurs demeures sus dites.

Fait et passé, l'an mil sept cent soixante et un le quinzième jour de février avant midy et ont signé.

CAPPERAN DAUVERGNE REBEL
JOLIVEAU, FRANCŒUR
MORNET, BARON. [1]

Mondonville qui avait assez largement participé à l'exploitation du concert durant la gestion de Capperan et Veuve Royer, était écarté, comme cette dernière, de la nouvelle combinaison. Soit par dépit, soit parce qu'il crut préférable — comme il le déclara plus tard — de suspendre l'exécution de ses œuvres pendant un certain laps de temps pour ne pas ennuyer la société, Mondonville ne s'entendit pas avec les nouveaux directeurs et il leur retira son répertoire. La déception que pouvait éprouver le public de cette résolution étant de nature à ralentir son empressement, ceux-ci crurent prudent d'annoncer à l'avance que Mondonville refusait les conditions raisonnables qu'on lui avait offertes. (Le *Mercure* juillet 1762. 2e vol. p. 176).

Le mécontentement était inévitable et le rédacteur des *Mémoires secrets* se chargea de le traduire en disant qu'il était « facheux que la jalousie de ces messieurs » privât le public « de ce riche fonds de motets » [2]. Après le premier concert donné par la nouvelle direction — qui eut lieu le 16 août 1762 — le même annaliste écrivit que l'on n'avait pas été content de la musique parce qu'il n'y avait rien eu de Mondonville ; la même constatation se retrouve dans ses notes sur le deuxième concert (8 septembre) ; on regrettait cette musique bien que, suivant son expression, « On en eut par dessus les oreilles » [3]. Ce que l'auteur avait senti lui-même, puisqu'il avait exigé, dans le cas ou il se serait entendu avec Dauvergne, qu'on la jouerait seulement après un intervalle de deux ans.

Comme leurs devanciers, les nouveaux directeurs marquèrent leur prise de possession par diverses innovations matérielles et artistiques, parmi lesquelles nous notons les traditionnels changements à la salle, la suppression du batteur de mesure, la nomination du violoniste Gaviniès comme premier violon conducteur [4], une nouvelle disposition des instruments dans l'orchestre etc., que nous étudierons en traitant des travaux artistiques.

Les neuf années de ce triumvirat s'écoulèrent sans incident notable. On n'usa point de la faculté accordée de donner des concerts spéciaux de musique française

1. Arch. nat. M.C., XXXV, 707.
2. BACHAUMONT, *Mémoires secrets*, t. I, p. 120, 29 juillet 1762.
3. *Id.*, t. I, p. 132.
4. *Spectacles de Paris*, 1763, p. 3-4.

ou italienne ; en 1763 ils auraient vraisemblablement rencontré un motif de suspension dans l'organisation des concerts que donna l'Opéra pendant l'aménagement de la salle des Tuileries après l'incendie de celle du Palais royal. Le même motif n'ayant pas existé pour les autres années, on doit conclure à une abstention volontaire.

Nous avons trouvé trace dans la comptabilité de l'Opéra [1] du versement intégral de la redevance de 7 500 livres pour les années 1764 à 1768 et 1770-1711 ; la somme encaissée par le théâtre en 1762-1763 s'élève à 7 875 livres mais pour 1763-1764 nous ne trouvons qu'un total de 5 625, probablement par suite du défaut de documents. Notons enfin un événement qui intéresse surtout la partie artistique, l'institution, en 1767, d'un concours de motets sur lequel nous reviendrons en lieu et place.

Plus heureux que ses prédécesseurs, Dauvergne put obtenir le renouvellement de son privilège, bien qu'une délibération du bureau de la ville que l'on verra plus loin ait décidé en 1769 que pour l'avenir, le Concert serait administré par les directeurs de l'Académie royale. La société qu'il avait formée pour l'exploitation du Concert ne fut pas continuée ; Joliveau qui avait abandonné en 1769 ses fonctions de secrétaire de l'Académie royale de musique pour s'associer à la direction de ce théâtre avec Berton, Trial et Dauvergne, ne crut sans doute pas devoir cumuler, et Capperan jugea peut-être qu'après avoir coopéré à la direction du Concert depuis 1748, il était en droit de se retirer.

1. Arch. nat. AJ XIII 9.

VII

DIRECTION DE DAUVERGNE & BERTON
1771–1773

Un arrêt du Conseil d'État du roi remit pour la seconde fois, le 9 novembre 1769, la direction de l'Opéra à la Ville de Paris. C'est à elle, par conséquent qu'il appartenait de régler les conditions d'exploitation du Concert spirituel faisant partie du privilège de l'Académie royale de musique.

En concédant à Berton, Trial, Dauvergne et Joliveau la direction de ce spectacle, par délibération du 19 octobre 1769 [1], le bureau de la Ville de Paris stipula que le bail en cours du Concert spirituel continuerait jusqu'à son expiration (11 juillet 1771) dans les conditions en vigueur, et qu'ensuite il serait régi et administré par les directeurs eux-mêmes, sans intermédiaires. A cette époque, cette prescription ne souleva aucune objection, mais lorsque le moment approcha de la mettre à exécution, les directeurs cherchèrent à l'éluder pour des motifs probablement différents de ceux qui furent avoués. A cet effet, ils représentèrent au bureau de la Ville que la régie en commun du Concert deviendrait difficile et embarrassante entre eux et qu'il serait plus convenable et même plus avantageux, que deux d'entre eux seulement en fussent chargés. Dauvergne, détenteur du privilège en cours, et Berton, du consentement de leurs co-associés, offrirent de prendre solidairement la direction pour une nouvelle période de neuf années, aux mêmes prix, charges et conditions du contrat de 1761, exception faite de l'usage des lustres. En outre Dauvergne et Berton assuraient la jouissance à la Ville d'une loge de premier rang et l'entrée aux anciens échevins tel qu'il était d'usage au théâtre de l'Opéra.

D'autre part, Dauvergne et Berton demandaient l'insertion dans le contrat de clauses sauvegardant leurs intérêts particuliers. Ils désiraient que le bail leur fût consenti à chacun au même titre leur vie durant, et au survivant seul en cas de décès de l'un d'eux, avec pleine et entière résiliation au jour du décès de ce dernier, à charge pour le survivant de payer une rente viagère de 800 livres, par moitié à la veuve et aux enfants du prédécédé, pendant la période du bail restant à courir.

Plus équitables envers Capperan qu'à l'égard de Madame Royer en 1762, Dauvergne et Berton s'engageaient à lui faire une pension viagère de cinq cents livres « tant en considération des dépenses qu'il a faites pour la construction et pour la décoration de la salle », que comme sociétaire dans le bail qui arrivait à expiration. C'était le plus sûr moyen d'éviter toute revendication.

---

1. Arch. nat. AJ XIII 2.

Enfin, les futurs directeurs incitaient la Ville à faire l'achat d'un orgue pour la jouissance duquel ils offraient de payer une somme annuelle de 300 livres, comme intérêts du prix qu'il pourrait coûter.

Le prévôt des marchands et les échevins de la ville de Paris prirent acte, par une délibération en date du 15 janvier 1771 [1], des propositions que nous venons de résumer d'après le texte original, et décidèrent de les accepter et d'adresser une expédition de leur délibération au duc de la Vrillière, ministre et secrétaire d'État, qui avait l'Académie royale de musique dans ses attributions.

Cette dernière formalité fut remplie et l'assentiment du roi obtenu en moins de huit jours, la lettre ci-après portant la signature du ministre — que nous avons trouvée aux Archives en donne l'assurance :

Versailles 23 janvier 1771.

A Monsieur Bignon

J'ai Monsieur rendu compte au roi de la dernière délibération du bureau de la ville que vous m'avez adressée au sujet de la proposition faite par Dauvergne et Berton de prendre à bail pour neuf ans le concert spirituel aux charges clauses et conditions énoncées dans le bail actuel et à compter du 1er juillet 1771, ainsi que de l'arrêté pris par la même délibération pour faire payer aux s. Dauvergne et Berton l'intérêt de 5 % des sommes déposées par eux à la caisse de la ville pour sureté de leur gestion. Sa Majesté ayant bien voulu donner son agrément pour ces deux objets, vous pouvez les terminer.

Vous connaissez les sentiments avec lesquels j'ai l'honneur d'être très parfaitement, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur. [2]

Le Duc de la Vrillière

Le même jour Bignon avisa le prévôt des marchands de l'acceptation du roi, par une lettre que nous trouvons dans les mêmes archives :

J'ai rendu compte au Roy de la dernière délibération du bureau de ville que vous m'avez adressée au sujet de la proposition faite par Dauvergne et Berton de prendre à bail pour neuf ans le concert spirituel aux charges, clauses, et conditions...

Sa Majesté donne son agrément. [3]

etc...

Moins d'un mois après, le 19 février, intervenait l'acte de concession passé entre la Ville de Paris, représentée par le prévôt des marchands, et les membres du bureau, et Dauvergne et Berton. Nous avons aussi pu voir l'expédition originale de ce document dont les clauses ne diffèrent pas sensiblement de celles des baux précédents [4] ; il n'est donc pas nécessaire de les reproduire. Disons seulement qu'il n'est pas question de changements à la salle ; elle était probablement encore en état et, à la vérité, il n'y avait pas de direction nouvelle, et partant, nul besoin de frapper l'attention du public par une amélioration matérielle.

Dauvergne et Berton se préocupèrent immédiatement de faire réaliser l'acquisition d'un orgue, comme ils l'avaient proposé. La solution la plus simple leur parut

1. Arch. nat. AJ XIII 3.
2. Cité dans Arch. nat. AJ XIII 3, lettre du 19 février 1771.
3. *Ibid.*
4. Arch. nat. AJ XIII 3.

être la cession de celui qui existait dans la salle des Tuileries où Royer l'avait fait placer à ses frais. Clicquot, facteur du roi et Louis Somer agissant au lieu et place de son frère, furent chargés de l'expertise et par déclaration du 21 mai 1771 que nous avons trouvées aux Archives, ils en firent l'estimation à 3 000 livres [1].

L'acte de vente ne fut signé que le 19 décembre suivant. Le prévôt des marchands et les échevins étant assemblés, on introduisit en séance les héritiers de Louise-Geneviève Leblond, veuve de Joseph Nicolas Pancrace Royer, Marie-Anne Charlotte, épouse de M. Fannin, intéressé dans les affaires du roi, Marie-Sophie-Armande, épouse de Boutet d'Équilly, écuyer du roi, Marie-Jeanne, épouse de Béliard, conseiller du roi et receveur de tailles, qui déclarèrent vendre, céder et délaisser au prévôt des marchands au nom de la Ville, l'orgue installé dans la salle du Concert spirituel, composé de trois claviers, plusieurs jeux d'anches et de fonds, son buffet et ses accessoires avec prise de possession immédiate, pour la somme de 3 000 livres payables comptant, avec remise de ce qui pouvait être dû de la location depuis le 1er juillet précédent. Dauvergne et Berton intervinrent également et se reconnurent redevables envers la Ville, à dater du 1er juillet précédent et à titre de loyer et d'intérêt du prix d'acquisition, d'une somme de trois cents livres pour chaque année de jouissance et s'engagèrent à entretenir l'instrument à leurs frais et à le rendre en bon état après qu'il aurait été restauré par les soins et aux frais de la Ville [2].

Des bruits de transfert du Concert dans la salle des Machines du château des Tuileries s'étaient propagés, l'intendant des bâtiments écrivit le 4 mai 1772 à l'architecte Soufflot pour lui recommander de ne laisser faire aucun ouvrage dans cette salle sans autorisation [3]. Une lettre inédite, postérieure de deux ans, émanant du duc de la Vrillière, signale M. de Champcenets, administrateur provisoire des Tuileries, comme l'auteur du projet de déplacement en vue duquel il aurait obtenu du roi l'autorisation « de mettre dehors toutes les décorations de l'Opéra » déposées dans la salle des machines. Lorsque le duc fut informé de cette décision, prise à son insu, il représenta au roi que le Concert serait mal placé dans la salle des Machines, trop sourde et trop vaste ; que la salle des Cent suisses lui convenait très bien, et que sa position ne présentait que des inconvénients momentanés auxquels on remédiait avec une demi-journée d'ouvriers, et que la salle des Machines était nécessaire pour servir de dépôt aux décorations de l'Opéra, la situation des finances de la ville ne permettant pas d'établir un magasin suffisant à proximité du théâtre [4]. Il obtint gain de cause et le roi décida que les choses demeureraient en l'état. Avis en fut donné à Rebel, par lettre du 22 mai 1772 ; l'intention du roi était lui disait-on, que le concert continuât d'être donné aux Tuileries à l'ordinaire, et on le chargeait d'avertir le directeur du Concert qu'il pourrait le faire tenir le jeudi suivant, dans le local habituel [5].

Un tel déplacement eût été très certainement funeste, à une époque où les affaires du Concert n'allaient pas précisément d'une façon satisfaisante. La première direction de Dauvergne avait été heureuse, celle qui venait de commencer d'annonçait

1. Arch. nat. AJ XIII 3, 21 mai 1771.
2. Arch. nat. AJ XIII 3.
3. Arch. nat. O1 1683 (106).
4. Arch. nat. O1 1683 (113).
5. Arch. nat. O1 1681 (540).

peu favorablement : le public désertait le Concert, les recettes s'abaissaient sensiblement. Nous en trouvons un symptôme dans les termes de l'autorisation que Dauvergne et Berton reçurent du ministre de la Maison du roi le 9 août 1772 : « Je suis instruit, Monsieur, qu'il se trouve très peu de monde au Concert spirituel les jours de fêtes, ainsi vous pouvez vous dispenser de l'ouvrir les 15 août et 8 septembre, cela ne ferait qu'occasionner des frais considérables sans espérance de les recouvrer, mais il faudra avoir soin d'en prévenir le public par des affiches. »

La suppression de ces deux concerts de la saison estivale est une preuve insuffisante de l'embarras des entrepreneurs : à plusieurs reprises ils ont été suspendus, on l'a vu, sans que la situation ait été compromise ; mais Dauvergne et Berton ont eux-même apporté la preuve de leur détresse dans un mémoire au ministre tendant à obtenir une exemption partielle de leurs obligations. Ils y exposent que la recette totale de l'année (1771-1772) ayant été de 33 256 livres et les dépenses s'étant élevées à 29 208 l. 10.9., l'excédent de recette ne se trouva que de 4 047 l. 9. 3, sans qu'ils aient tiré aucun profit des peines et soins qu'ils s'étaient donnés pour le service du Concert. Comme ces musiciens étaient bien en cour et qu'un déficit dans les recettes de l'Opéra ne devait pas avoir de répercussion sur les finances royales, puisque c'était à la Ville qui en était chargée, leurs doléances furent accueillies. Le roi, auquel on rendit compte de l'objet de leur requête, voulut bien leur accorder « pour encourager leur zèle pour le soutien du concert de compter de clerc à maître au bureau de la ville des recettes et dépenses faites pendant cette première année et d'employer en dépenses dans ce compte, la somme de 1 200 livres pour chacun d'eux pour leurs honoraires des peines et soins qu'ils se sont donnés pendant cette année ». En portant cette royale décision à la connaissance de M. de la Michaudière, prévôt des marchands, le 5 septembre 1772, le ministre ajoutait : « Vous aurez la bonté de faire part au bureau de la ville de la décision de Sa Majesté à cet égard pour qu'il ait à s'y conformer. »[1] On ne peut plus alertement disposer de l'argent des autres et annuler les effets d'un traité passé dans les règles. C'était faire de la sollicitude à peu de frais. N'eut-il pas été plus équitable ou plus correct d'appeler l'attention du bureau sur cette situation et de le laisser maître de sa décision ? On voulut peut-être prévenir un refus semblable à celui qui fut opposé à la demande de diminution de la redevance faite par Capperan. Admettre les directeurs du Concert à compter de clerc à maître et leur octroyer des honoraires, c'était faire disparaître pour eux toute crainte de déficit et leur assurer une rémunération, même en cas de perte, en laissant tous les risques à la Ville. Ils devenaient des salariés avec cet avantage qu'il conservaient tout pouvoir de diriger à leur guise sans être responsables de leurs actes et le droit de prélever la totalité des bénéfices au cas où ils deviendraient considérables en ne payant que la redevance stipulée. On aurait peine à croire pareil arbitraire, si nous n'avions découvert les documents qui nous le révèlent et quelques autres qui nous restent à faire connaître.

Dauvergne et Berton n'avaient plus d'intérêt à grossir les recettes, peu leur importait que les concerts fussent supprimés, même en bonne saison. Il n'eurent donc aucune objection à faire à la décision que le ministre leur transmit par l'intermédiaire de Rebel auquel il écrivit le 16 décembre : « Le concert spirituel, Monsieur,

---

1. Arch. nat. O[1] 414, p. 800.

étant peu suivi et les frais excédant souvent les recettes, je crois qu'il est inutile d'en donner un la veille de Noël, vous pouvez en conséquence autoriser les Directeurs de ce concert à supprimer celui qu'il était d'usage de donner ce jour là et à se borner à celui du jour de Noël » [1].

Mais où l'iniquité se révèle dans toute sa force, c'est dans l'annulation pure et simple, au profit de Dauvergne et Berton, du bail qu'ils avaient passé avec la ville sans clause résolutoire, après neuf mois seulement d'exercice et alors que plus de huit années restaient à courir.

Les concerts du 1er novembre, des 8 et 25 décembre 1772 et du 2 février 1773 ne produisirent qu'une recette de 6 333 livres et les frais s'élevèrent à 7 680 livres 17, laissant un déficit de 1 347 livres 17 s. 6 d. La balance générale des comptes du 1er juillet 1771 au 2 février 1773 s'établit ainsi :

Recettes	39 817. 15.
Dépenses...........	36 987. 12. 1
Excédent de recette..	2 830. 3. 9

Sur de nouvelles instances, Dauvergne et Berton obtinrent un arrêt du Conseil d'État du roi annulant leur bail et, non contents d'être ainsi déchargés, contre tout droit, d'un lourd fardeau, ils réclamèrent le règlement de leurs comptes « de clerc à maître » qui avait été ordonné, et le paiement des honoraires qu'ils s'étaient fait attribuer par décision royale, de sorte qu'aux 2 400 livres de la première année, ils firent ajouter 430 livres 3 s. 9 d. pour les quatre concerts sus désignés, soit un total à leur profit de 2 430. 3. 9., ce qui avait pour résultat de réduire à environ 400 livres la part revenant au bailleur — en l'espèce l'Académie royale de musique — régi par eux pour le compte de la Ville. Comme en septembre 1772, M. de la Michaudière fut informé le 18 mars 1773, avec la même formule impérative, de la décision mettant fin, avant terme, à une direction qui, mieux entendue peut-être, eût pu donner de meilleur résultats.

1. Arch. nat. o1 414, p. 1125.

VIII

DIRECTION GAVINIÈS, LEDUC & GOSSEC

1773-1777

Nous n'avons pas trouvé d'actes officiels relatifs au transfert de la direction du Concert spirituel à Gaviniès, Leduc et Gossec. Nous ne saurions nous en étonner, car on conçoit qu'il dut sembler parfaitement inutile de contracter des engagements non réciproques et ne donnant qu'une garantie absolument illusoire.

D'une part, le discrédit qui, de ce fait, atteignit l'entreprise, d'autre par l'urgence qu'il y avait à ce que le Concert ne fût pas interrompu, tant pour éviter de priver le public du spectacle auquel il était accoutumé, que pour l'empêcher de s'apercevoir de l'irrégularité des mesures prises, facilitèrent aux postulants l'obtention du bail du privilège. On le leur concéda, lisons-nous dans une note manuscrite, « pour un prix très médiocre, environ 2 400 livres de redevance, pour une durée de trois ans. » [1] Nous avons pu nous assurer de l'exactitude d'une partie de ce renseignement dans les registres de comptabilité de l'Opéra qui accusent une recette de 2 500 livres pour l'année 1773-1774 [2].

Gaviniès s'était déjà fait apprécier comme violoniste et comme conducteur d'orchestre, Leduc était bien connu par ses compositions et sa participation active au Concert des Amateurs et Gossec avait vu depuis plus de dix ans, plusieurs de ses œuvres exécutées au Concert et accueillies avec faveur. Ce triumvirat s'annonçait donc sous d'heureux auspices, et après le concert inaugural de cette direction les encouragements et les éloges affluèrent. « Le Concert spirituel est beaucoup plus suivi depuis le nouvel arrangement » lit-on dans les *Mémoires secrets* ; « une révolution intéressante pour les amateurs de bonne musique s'est accomplie », annonçait le *Journal de Musique* [3]. Un peu plus tard, le premier de ces périodiques marquait une satisfaction tout à l'honneur des directeurs : « On ne peut nier que depuis que les sieurs Gaviniès, Gossec et Leduc possèdent le Concert spirituel, il ne soit dirigé avec plus d'intelligence et de goût... »[4]

Il n'apparaît pas que cette direction eut à supporter de graves difficultés et, bien que nous n'ayons pu savoir pour quelle raison le versement qu'elle fit à l'Opéra

---

1. Arch. nat. o[1] 621 (619).
2. Arch. nat. AJ XIII 9, bordereau général 1770-1775.
3. *Journal de musique*, 1773, n° 2, p. 74.
4. *Mémoires secrets*, 8 avril 1777.

ne s'éleva qu'à 375 livres pour l'année 1774-1775 [1] tout porte à croire qu'elle n'eut pas demandé mieux que de recommencer un nouveau bail. Ceci n'est dira-t-on qu'une hypothèse. D'accord ; mais niera-t-on que lorsque ces directeurs purent payer à l'Académie royale 2 377 livres 10 s. dans leur dernière année (15 février 1775-mars 1776 [2], le résultat n'eut été tenu pour encourageant ?

Une anecdote vient étayer la certitude d'un succès financier. C'est l'*Almanach musical* pour 1778 qui nous apporte ce témoignage, dans la revue des faits de l'année écoulée et sous la date du 2 février 1777. Nous lisons que les directeurs, satisfaits de leurs bénéfices pendants les trois années de leur bail, abandonnèrent aux musiciens de l'orchestre le produit des derniers concerts depuis la Toussaint et qu'après le dernier, Gaviniès eut la curiosité de s'informer du montant de la recette. Comme il ne s'en fallait « que de quelques livres qu'elle ne forma à chaque musicien une somme assez considérable, Gaviniès non content du sacrifice qu'il partageait avec ses confrères (Leduc et Gossec) tira aussitôt de sa poche ce qui manquait. »

Dans ces conditions il n'est donc pas hasardeux d'avancer que Gaviniès, Leduc et Gossec n'avaient pas renoncé à conserver leur direction, mais le chanteur Legros se mit sur les rangs et offrit, dit-on, une redevance annuelle de 6 000 livres — dont il ne tarda pas à demander la réduction — et il ne lui en fallut pas davantage pour l'emporter sur ses modestes rivaux.

---

1. Arch. nat. AJ XIII 9, année 1775.
2. Arch. nat. AJ XIII 9, bordereau général 1770-1775.



CONCERT SPIRITUEL,
AU CHATEAU DES TUILERIES,
Aujourd'hui M A R D I 2 *Février* 1779, *JOUR DE LA PURIFICATION.*

CE Concert commencera par une nouv lle Symphonie à grand Orchestre de la Composition del Signor HA EN.

M. MOREAU, de l'Académie-Royale d Musique, chantera un Motet de M. CANDEILLE.

M. VOUNDERLICH, exécutera un Conc de Flûte.

Mde TODI, chantera un nouvel Air Ita PICCINI.

MM. PALSA & TIERSCHEMIEDT exécutero oncerto de Cors de Chasse. On exécutera un nouvel Oratorio (SON) Paroles de VOLTAIRE, Musique de M. CAMBINI, dans lequel . DUCHASTEAU, MM. MOREAU & LE GROS chanteront.

M. CHARTRAIN, exécutera un nouv. Concerto de Violon de sa composit.

Le Concert finira par un nouvel Air Italien del Signor GUGLIELMI, chanté par Mde TODI.

On commencera à six heures. Les Voitures entreront par toutes les Cours.

On s'adressera, pour louer des Loges, à la D^{lle} SOUBRA, Cour des Suisses.

Affiche pour un Concert de 1779.

(Bibl. de l'Opéra).

IX

DIRECTION LEGROS

1777-1790

Comme pour les précédents directeurs on ne connaît pas de document précis portant concession du privilège du Concert spirituel à Legros, célèbre haute-contre de l'Opéra. Pourtant, il y eut plusieurs baux puisque nous trouvons en 1780 une mention relative à la résiliation d'un bail auquel on en substitua un nouveau et, en 1788, une instance de Legros pour le renouvellement de son contrat. L'époque même de son entrée en fonctions n'est pas très exactement établie. On le trouve cité dans un compte-rendu de concert fait par le *Journal de Paris*, à la date du 18 mars 1777, dont le texte implique, par l'espérance qu'il fonde sur ses capacités, une récente prise de possession : « M. Le Gros, premier acteur de l'Académie royale, dont les talents sont goûtés du public depuis si longtemps, se sont développés au plus haut degré dans les rôles d'Achille, d'Orphée et d'Admète, est aujourd'hui chargé de cette entreprise ; on a droit de tout attendre de son talent personnel, de son discernement et de la considération dont il jouit à juste titre de la part des virtuoses de tous les genres. »

Par l'anecdote que nous avons rapportée à la fin du chapitre précédent, on a vu que Gaviniès et ses collègues avaient abandonné à l'orchestre le produit des concerts donnés après le 1er novembre 1776 ; d'autre part nous lisons ces lignes dans les *Mémoires secrets*, sous la date du 24 décembre de la même année : « On ne peut assez louer le zèle du directeur actuel du Concert spirituel qui y présente toujours quelque nouveauté... » Il résulte par conséquent, de ces rapprochements que la direction Gaviniès et consorts termina tout au moins l'année 1776. L'incertitude se limite donc seulement au concert du 2 février 1777 qui marqua, ou la fin de la dite direction, ou le commencement de celle de Legros.

Sa nomination fut généralement approuvée — c'était d'ailleurs traditionnel de saluer avec joie l'avènement de tout nouveau directeur. Nous avons déjà donné l'opinion du *Journal de Paris* ; le rédacteur des *Mémoires secrets* (8 avril) ne fut ni moins élogieux ni moins confiant : « En général le Concert spirituel qui depuis quelques années s'améliorait insensiblement a pris une face absolument nouvelle depuis que le Sieur Legros y préside, tant par l'excellence de la musique et des virtuoses, que par une meilleure entente de l'exécution... » Puis le *Journal de Paris* du 10 mai, vanta « l'intelligence, les soins et la dépense de la nouvelle direction qui donnait à ce spectacle le degré de perfection dont il est susceptible... »

Un événement qui fit sensation dans le public fut la présence de la reine qui n'avait jamais assisté au Concert : « Ce qui n'a pas peu contribué à rendre la recette encore plus forte quoiqu'elle eût été déjà très abondante dans la semaine sainte », lisons nous dans les *Mémoires secrets* (1er avril 1777).

Il est certain que les recettes s'accrurent sensiblement pendant les premiers temps de la direction de Legros car il ne ménagea rien — les journaux l'ont souvent reconnu — pour mériter la faveur du public, en appelant à grands frais les meilleurs artistes. Cependant il avait trop présumé en offrant lui-même, de payer une redevance de 6 000 livres, de beaucoup supérieure à celle qu'on avait consenti à ses prédécesseurs. Sa proposition le fit préférer à ses compétiteurs mais il assuma une charge qui devait peser lourdement sur les premières années de sa gestion et se répercuta sur les suivantes, malgré l'allègement qu'il obtint. Les pièces de comptabilité nous fournissent la preuve qu'il fit honneur à ses engagements, imprudemment pris vis-à-vis de l'Académie royale. En 1777-78 il paya 6 750 livres pour la redevance et 6 000 pour 1778-1779 et 1779-1780 [1]. Malheureusement, sa situation était fortement obérée ; il avait dû faire le sacrifice de ses deniers personnels et, n'entrevoyant pas la possibilité de se dédommager des pertes subies pendant les années qui restèrent à courir de son bail, il résolut de renoncer à une entreprise onéreuse, s'il n'obtenait pas une importante modération de la redevance.

Le Comité de l'Académie royale de musique délibéra, le 29 avril 1780, sur les moyens de donner satisfaction à Legros sans préjudicier aux intérêts de l'Académie. Trois propositions furent examinées et l'on s'arrêta à la suivante acceptée par le postulant : les frais de chaque concert étaient évalués à quinze ou seize cents livres, la redevance pouvait être fixée au quinzième de la recette dûment constatée. En conséquence, on décida de « supplier le Ministre d'autoriser le Comité à faire la résiliation du bail actuel pour en continuer la concession à Legros à charge de verser chaque jour de concert dans la caisse de l'Académie royale, le quinzième du produit net de sa recette et de payer à ses frais le contrôleur chargé d'y veiller pour le compte de l'Académie. » [2] Tel est le texte que nous relevons sur une expédition manuscrite conservée aux Archives nationales et transcrite au registre des délibérations, et qui ouvre la série des documents authentiques ignorés que nous avons pu découvrir concernant la période de l'administration de Legros.

Ce projet de nouvelle taxation de la redevance reçut la sanction royale, sans donner lieu à observation. Nous avons remarqué cependant par l'examen des pièces de comptabilité, que dans la pratique, une modification insignifiante quant au texte y fut apportée, qui était néanmoins assez importante dans ses effets. Dans la délibération précitée, il est question du quinzième du produit net, alors qu'effectivement le prélèvement se fit sur la recette brute. Il nous suffit pour le démontrer de transcrire une des nombreuses feuilles de « recettes à la porte », contenant le détail des différentes places, le produit particulier et l'indication de la somme formant la redevance :

---

1. Arch. nat. AJ XIII 9. Relevé des recettes et dépenses du 1er avril 1770 au 31 mars 1780.
2. Arch. nat. o1 620 (7).

RECETTES A LA PORTE

Recette du concert du vendredi 30 mars 1787

Billets de premières		à 6 livres,	50	300
Billets de secondes		4	26	104
Billets de parquet		3	263	789
Loges de 8 places				
Loges de 6 places Loges de 4 places Loges de 3 places Loges de 5 places	aux 1res	24 18 30	3 1 1	72 18 30
Loges de 8 places Loges de 6 places Loges de 4 places	aux 2emes	20	2	40
Loges de 4 places Loges de 2 places	aux 3emes	15	1	15
Loges sur l'orchestre		24	1	24
Supplément du parquet aux secondes à		3	7	21
Supplément des secondes et premières à		2	1	2
Supplément du parquet aux premières à		1	4	4
				1419

le 15e est de 94 l. 11. 4.[1]

On voit par une simple division qu'il n'est nullement fait état des frais du Concert et que l'on ne procédait à aucune déduction pour le calcul de la part afférente à l'Académie royale. Or, comme il est encore question dans la demande de renouvellement que fit Legros en 1788, de la fixation de la redevance « au quinzième de la recette nette comme actuellement », nous pensons que cette expression avait alors un sens différent de celui qu'on lui accorde aujourd'hui, et qu'il faut l'entendre exempte de toute déduction au profit du débiteur, nette de tout ce qui pouvait diminuer la part de l'Académie.

Observons encore à propos de l'innovation adoptée en 1780 par le Comité d'administration de l'Opéra, que le contrôleur chargé de veiller à la sincérité des comptes du buraliste de Concert est le précurseur des préposés au prélèvement du droit des pauvres pour le compte de l'Assistance publique. Connaissait-on ce précédent ?

Le nouveau mode de perception de la redevance occasionna l'établissement de diverses pièces justificatives et l'inscription des opérations qui les motivaient sur les registres, états, mémoires etc. de l'Opéra, et c'est grâce à ces formalités que ces documents ont été préservés de la disparition et que nous avons pu obtenir pour la période de 1780 à 1789, des renseignements ayant quelque intérêt. Le dépouillement des registres et de ces pièces se trouvant tant aux Archives nationales qu'à celles du théâtre ne nous donne que des chiffres, mais dans l'espèce, leur aridité se trouve

1. Arch. nat. AJ XIII 11.

compensée par des observations qui s'en dégagent. Ainsi, nous pouvons connaître le montant des ressources que l'Opéra trouvait dans la cession de son privilège pour les concerts, le nombre et la date des concerts donnés chaque année, le tarif des places, le total des recettes de chaque jour, le nombre de billets délivrés par genre de place et partant le nombre total d'auditeurs payants, etc., tous renseignements desquels découlent des indications générales : sur les jours où l'affluence fut considérable et sur la prospérité financière de l'entreprise. Il y a évidemment des lacunes ; elles tiennent à l'état des documents qui ne sont pas toujours complets, ni tous existants. Quant à la comptabilité particulière de Legros, celle qui nous donnerait le moyen de faire la balance définitive de ses comptes et d'établir exactement sa situation, elle a disparu et cela n'est pas pour étonner.

Voici d'abord, d'après plusieurs données à combien s'éleva le chiffre de la redevance payée à l'Académie royale de musique sur le pied du quinzième de la recette, pour chacune des années théâtrales, comptées de Pâques à Pâques :

1780-1781	1 404.14.8	1785-1786..............	3 001. 2.8
1781-1782	5 361. 5.10	1786-1787..............	2 841.11.8
1782-1783	5 361. 5.10	1787-1788..............	4 541.2.
1783-1784	4 568. 7. 5	1788-1789..............	3 555.14.4 [1]
1784-1785	6 674.18. 8		

Il en résulte que Legros paya une seule fois, en 1784-85, une somme supérieure à celle de son premier bail : d'où se confirme le tort qu'il eut de revenir sur le prix versé par Gaviniès et l'exagération des sommes imposées par l'Opéra aux différents directeurs qui l'ont précédé, qui flottèrent entre 6 000 et 9 000 livres. Une fois seulement Legros versa plus de 5 000 livres, deux fois il put en donner plus de 4 000 et pour trois années seulement il dépassa 3 000.

Les recettes totales du concert et le montant de la redevance proportionnelle, s'établissent par année courante c'est-à-dire du 1er janvier au 31 décembre ainsi qu'il suit :

1780, pour 9 concerts, recettes 15 090 l. soit une moyenne 1 676 l. par concert
1781, pour 26 concerts, recettes 45 660 l. soit une moyenne 1 756 l. par concert
1782, pour 26 concerts, recettes 62 210 l. soit une moyenne 2 393 l. par concert
1783, pour 26 concerts, recettes 65 385 l. soit une moyenne 2 515 l. par concert
1784, pour 25 concerts, recettes 63 930 l. soit une moyenne 2 557 l. par concert
1785, pour 26 concerts, recettes 71 700 l. soit une moyenne 2 757 l. par concert
1786, pour 26 concerts, recettes 66 407 l. soit une moyenne 2 554 l. par concert
1787, pour 25 concerts, recettes 63 604 l. soit une moyenne 2 544 l. par concert
1788, pour 25 concerts, recettes 58 725 l. soit une moyenne 2 549 l. par concert
1789, pour 24 concerts, recettes 56 046 l. soit une moyenne 2 005 l. par concert [2]

On voit que la plus forte recette a été atteinte en 1785 et qu'elle dépasse 62 000 livres pour cinq autres années. Le chiffre le plus faible est celui de 1781 et

---

1. Arch. nat. o[1] 625.
2. Arch. nat. o[1] 625.

les événements de 1789 n'eurent qu'une faible influence sur le montant des recettes.

En recherchant la moyenne du produit de chaque concert, on trouve 2 757 livres comme minimum (1785) et 1676 livres comme minimum (1780) ; pour quatre années elle se maintient au-dessus de 2 500 livres et sous ce rapport les années se classent dans l'ordre suivant : 1785, 1784, 1786, 1787, 1783, 1782, 1788, 1789, 1781, 1780. On peut conclure de la comparaison que le résultat financier alla sans cesse croissant à partir de 1782.

Si nous passons au détail des recettes effectives de chaque concert, nous obtenons les chiffres ci-après pour les années 1786 à 1789, les seules pour lesquelles il existe des feuilles journalières de recettes, dont nous avons donné plus haut un specimen :

	1786	1787	1788	1789
	—	—	—	—
2 février	4 757	2 870	3 191.10	2 664.5
mars	4 516.5	2 025	1 817	4 142
avril	3 596	2 790.10	1 481.10	2 943
«	795	1 419	3 288	1 463
«	1 238.10	3 730	674	4 167.15
«	3 883	726	1 199	571
«	775	1 406	2 028.10	870.10
«	1 052	1 524	2 988	2 004
«	2 215.10	1 247.10		1 643.10
Vendredi saint	4 015	4 991.10	4 556	5.757.5
Samedi saint	1 189	1 336.10	1 366	946
Dimanche de Pâques	4 220	5 237.10	4 816.10	4 857.15
«	1 921.10	3 055	2 680	3 221.5
«	1 978	2 875	2 872	2 441.15
«	2 579.5	4 507	2 456.10	4 216
«	3 185.10	3 527	4 765	5 034.5
Ascension	1 715	2 097	4 014	2 012
Pentecôte	1 189	1 760.5	870.10	1 279
Fête Dieu	1 721.10	1 343	1 041	1 279
Assomption (15.8)	2 545	957	2 148	801
Nativité (8 sept.)	2 477	1 032	790	588
Toussaint (1er nov.)	2 663	3 548.10	3 503.10	1 199
Immaculée Concep.	4 526	3 607	2 276	1 055
24 décembre	1 978.5	1 514.11	548	688
Noël	3 910	4 477.10	2 236	1 181 [1]

Les recettes les plus fortes ont donc été faites le 8 décembre en 1786 (4 526 livres) le jour de Pâques en 1787 (5 237.10) et en 1788 (4 816. 10) et le vendredi saint en

1. Arch. nat. AJ XIII 10 et 11.

1789 (5 757.5). Les recettes les plus faibles se sont produites pendant la quinzaine de Pâques 1786 (775 l.) en 1787 (726 l.) et en 1789 (571 l.). C'est le chiffre le plus bas que l'on ait à constater avec celui de la veille de Noël en 1788 où le minimum descendit à 548 livres.

Le total des recettes est très variable d'un concert à l'autre, même dans la meilleure saison ; les chiffres présentent parfois, aux mêmes dates, d'une année à l'autre, des écarts assez sensibles dont la cause n'apparaît pas nettement. En basant nos calculs sur le taux de la redevance connue, nous avons obtenu les totaux des recettes non spécifiés que l'on trouvera — en chiffres ronds — dans le tableau comparatif qui suit, établi pour les principaux concerts (voir la p. suivante) : [1]

Invariablement, les concerts du Vendredi saint et du jour de Pâques ont produit des recettes importantes, variant de 4 015 livres à 5 757. De même les quinze séances de la semaine dite de Pâques, époque de la clôture générale des spectacles, comptent parmi les plus fréquentées ; les meilleures ont été celles de 1785 ; quatre fois elle produisirent plus de 40 000 livres. Le 2 février ne donna guère de bonnes recettes : de 2 600 à 4 700. Les chiffres sont plus faibles pour les concerts qui avaient lieu pendant l'été, et ce sont elles qui offrent les plus brusques fluctuations. Ainsi le jour de l'Ascension on recueillit tantôt plus de 2 000 livres (1787-1789), tantôt la moitié seulement : pour la Pentecôte on obtient moins encore en 1788, tandis que le 15 août, en pleine chaleur, on descend seulement deux fois au-dessous de 1 000 livres, encore faut-il observer que la deuxième fois se trouvait au lendemain de la prise de la Bastille ; à toutes les autres on dépassa plusieurs fois 2 000 livres ; le 8 septembre même ne fut pas défavorable pendant cette période de la direction de Legros, car, on ne l'a pas oublié, à plusieur reprises, on ne donna pas de concert ni le 15 août, ni le 8 septembre ni la veille de Noël, ce qui n'arriva pas dans les huit dernières années. Legros en demanda la suppression seulement en 1782 et l'obtint du Comité de l'Opéra, avec l'agrément du ministre.

La quantité d'auditeurs est le plus souvent proportionnelle au chiffre de la recette ; pourtant le rapport n'est pas absolu. Voici le relevé du nombre de billets payants délivrés pendant trois ans à différents concerts : [2]

Année	2 février	Vendredi Saint	Dimanche de Pâques	Ascension	Pentecôte	15 août	8 septembre	Toussaint	Noël
1787	755	1870	1324	457	468	264	327	916	1110
1788	821	1150	1188	289	230	572	211	900	584
1789	695	1423	1225	512	344	223	164	315	296

1. Arch. nat. AJ XIII 9 (années 1780 à début 1783) et O[1] 625 (fin 1783, 1784 et 1785) ; les documents utilisés sont des bordereaux de versement à l'Opéra, dont l'auteur à multiplié les chiffres par 15. AJ XIII 10 (année 1786) et AJ XIII 11 (1787-1789) ; les documents sont ici les recettes à la porte.
2. Arch. nat. AJ XIII 11. Pour le 2 février 1787 AJ XIII 9.

Années	Purification 2 févr.	Quinzaine de Pâques	Vendredi saint	Dimanche de Pâques	Ascension	Pentecôte	Fête-Dieu	15 août	8 septembre	1er novembre	Noël
1780								1 762	1 465	2 297	2 185
1781	3 530	25 893						772			
1782		67 695							2 334.10		
1783	2 376	40 702.			2 761.15			1 603	1 584	2 730	
1784	3 040.10	38 603.5					1 756	2 872.10	1 917.10	2 291	
1785	2 642.10	51 286						2 334.10	2 765	2 153.15	
1786	4 786	34 497.5	4 015	4 220	1 715	1 189	1 721.10	2 545	2 877	2 663	3 910
1787	2 870	40 397.10	4 991.10	5 237.10	2 097	1 760.5	1 343	957	1 032	3 548.10	4 447.10
1788	3 191.10	40 942	4 556	4 816.10	1 063	1 470.10	1 125	2 148	790	3 535.10	2 236
1789	2664 .5	44 379.5	5 757	4 857.15	2 002	1 279		801	588	1 199	1 181

Le plus grand nombre d'assistants — non compris les entrées de faveur — s'est trouvé le jour de Pâques, en 1787 (1 324 billets) et en 1788 (1 188 billets) ; pour l'année suivante, 1789, c'est le concert du Vendredi saint qui a réuni le plus d'auditeurs : 1 423. Inversement, les concerts qui ont le moins attiré de monde sont ceux du 2 avril 1787 (198 billets) et la veille de Noël en 1788 et 1789 (139 et 161 billets). C'est dans la quinzaine de Pâques, c'est-à-dire depuis la Passion jusqu'après Pâques, que se produisirent les plus grandes variations. Le minimum a été de 198 places en 1787 et le maximum 1 324 ; en 1788, les chiffres s'abaissèrent à 178 et 1 188 ; enfin le chiffre le plus faible fut de 162 alors que le plus élevé atteignit 1 423. Cette période se divise elle même en deux parties distinctes : avant le Vendredi saint de l'année 1787, le nombre d'auditeurs flotta entre 350 et 1 270, tandis qu'il se tint entre 150 et 1 300 après Pâques ; à la même époque, en 1788, il y eut un écart de 800 à 1 300 puis de 650 à 1 100 ; enfin pour 1789 on n'en compta que 250 à 1 000 pour la période précédant le Vendredi saint et 600 à 1 000 pour celle qui suivit.

Enfin, remarquons qu'alors le concert du Vendredi saint et celui du jour de Pâques attiraient une affluence considérable, celui du Samedi saint réunissait à grand peine 365, 309 et 256 amateurs.

Quant au rapport entre la recette et le nombre de places, quelques exemples démontreront qu'il n'est pas absolu, ainsi que nous l'avons fait remarquer. Pour 457 billets, on reçut 2 097 livres en 1787, le jour de l'Ascension et pour 512 on n'encaissa que 2 012 livres, soit 85 livres de moins pour 55 places de plus. Un même nombre de places ou un nombre approchant ne produisirent pas toujours des recettes équivalentes : en 1787, 457 billets donnèrent 2 097 livres, et 468 billets, soit 11 de plus ne rapportèrent que 1 760 livres, c'est-à-dire 337 livres de moins ; 910 billets firent encaisser 3 067 livres, tandis que 916 (6 de plus) n'amenèrent que 3 548 livres soit 59 l. de moins ; d'autre part, pour 695 billets on trouve 2 680 livres en 1788, et 2664 l. en 1789 ; enfin pour 1 026 billets on eut 4 014 livres en 1788 et avec un seul billet de plus l'année suivante, la recette s'augmenta de 222 livres (4 236). La cause de ces différences tient au prix des places délivrées, tantôt ce sont les preneurs de billets de prix élevés qui pour un nombre inférieur, font monter le chiffre de la recette ; tantôt ce sont ceux des places inférieures qui, bien que plus nombreux, ne font pas croître le produit.

Somme toute, quoique nous ne soyons pas renseignés sur les frais d'exploitation, il semble que l'entreprise ne dût pas être onéreuse à Legros. Mais ne fallait-il pas compter avec les dépenses extraordinaires et certains pots de vin à divers fonctionnaires royaux ! Legros en fit connaître quelques-unes lorsqu'il demanda le renouvellement de son bail, en 1788, et bien qu'en pareil cas il faille tenir pour intéressées les doléances du solliciteur, on ne peut en contester entièrement le bien-fondé. Or il déclara que depuis 1784, les bénéfices du Concert n'avaient pas suffi à payer la somme de 24 600 livres qu'il avait été « forcé d'employer pour les augmentations et réparations de la salle », ajoutant qu'il avait obtenu un crédit de quatre années, sauf à tenir compte des intérêts et qu'il lui restait encore « pour environ 4 000 livres en effets » à payer dans le courant de 1788. Il apparaît conséquemment qu'avec le temps, Legros, s'il n'eût pas fait fortune, ne se serait pas du moins ruiné. Mais le temps lui manqua ; la Révolution survint avec l'abolition des privilèges et, partant, la ruine de son entreprise basée sur le monopole.

De la déclaration de Legros que nous venons de rapporter, portant qu'il avait été forcé de faire des dépenses considérables pour la salle, on pourrait conclure qu'elles résultèrent de circonstances complètement indépendantes de sa volonté si, en fait, les dépenses lui furent imposées, nous avons la preuve qu'il les provoqua lui-même en sollicitant le transfert du Concert, dans une nouvelle salle, celle dite des Machines, devenue libre depuis 1782 par le départ des Comédiens français qui avaient succédé à l'Opéra établi dans ce local depuis l'incendie de 1763. Sa demande occasionna de nombreuses négociations dont nous avons trouvé trâce à différentes sources et que nous examinerons avec quelque détail, certain que nul ne les a fait connaître encore.

En réponse à sa proposition, Legros, plus heureux que Dauvergne et Berton auxquels on avait refusé cette faveur en 1772, reçut de l'Administration des bâtiments royaux, la lettre suivante datée du 2 mars 1784, qui suffit à faire voir d'où est venue l'initiative :

A Monsieur Legros, directeur du Concert spirituel

rue d'Argenteuil,

Je porterai volontiers, Monsieur, sous les yeux du Roi, la demande que vous venez de m'adresser pour la translation des exercices de votre concert dans la salle qu'ont occupé les Comédiens français. Le public me parait aussi intéressé à cet arrangement que vous même et je mesure que cette considération pourra influer sur la décesion du Roy et je ne vois pas d'inconvénient à ce que vous concertiez vos dispositions avec M. Cuvillier, premier Commis de mes bureaux que j'autorise à en conférer avec M. Brebion.

J'ai l'honneur d'être Monsieur, etc...

d'Angiviller [1]

On lui tint parole et, sans nul délai, car dès le lendemain 3 mars, le mémoire ci-après était expédié au Ministre :

Le Directeur général des Batimens soumet avec confiance à la décision de Sa Majesté le mémoire que vient de lui adresser le Sr Legros, entrepreneur du Concert spirituel à Paris, tendant à obtenir permission de transporter les exercices de ce concert du pavillon des Tuileries tout à fait ingrat pour la musique et très incommode pour le public, dans la salle qu'ont occupé dans le même château les Comédiens français.

Le Sr. Legros qui n'occupe que précairement le pavillon des Tuileries, sent très bien que la jouissance à laquelle il aspire aura le même inconvénient et que des premiers évènemens pouront l'en priver, mais les risques sont égaux pour luy dans le pavillon des Tuileries et il considère qu'au moins le public jouira pendant un tems quelconque plus commodément d'un spectacle précieux dans les époques qui lui sont assignées parce qu'alors il est unique.

La concession, si Sa Majesté daigne s'y prêter, n'exigera aucun changement dans la distribution de la salle qui sera même mieux soignée et mieux entretenue qu'elle ne peut l'être dans l'inhabitation qu'elle éprouve.

Le Directeur général des bâtimens ajoute volontiers que les efforts du Sr Le Gros pour le succès de son concert peuvent luy mériter les bontés et les encouragemens de de Sa Majesté. » [2]

---

1. Arch. nat. o[1] 1177, p. 98.
2. Arch. nat. o[1] 1683 (138).

La solution ne fut ni moins prompte, ni plus conforme aux espérances de Legros ; avis lui en fut donné six jours après :

9 mars 1784

A Monsieur Le Gros, entrepreneur du Concert spirituel

rue de la Sourdière,

Je vous annonce avec beaucoup de satisfaction, Monsieur, que Sa Majesté, sous les yeux de laquelle j'ai porté votre demande de jouissance de la salle de la Comédie française aux Tuileries pour l'exercice du Concert spirituel, a bien voulu y donner son agrément et vous permettre cette jouissance, mais subordonnement aux évènemens qui peuvent naître des besoins de son service. Comme cela existe pour le salon que vous avez occupé jusqu'à présent dans le vestibule du palais : ainsi vous tirerez au moins dans la grâce que le Roi vous accorde le moyen de procurer au public des commodités que l'ancien local ne permet pas : vous concevez que la distribution des loges de la salle ne doit éprouver aucun changement, et que toutes vos dispositions doivent se borner à un établissement quelconque pour placer l'orchestre en avant du théâtre qui demeurera séparé, et aux arrangemens convenables pour effacer l'inclinaison du parterre sans décomposer la méchanique à la faveur de laquelle on pouvait dans l'ancien employ de la salle, le mettre au niveau du théâtre : vous pouvez vous concerter d'après cette lettre avec M. Brebion contrôleur des bâtimens du Roi demeurant au Louvre : au surplus, comme la police de votre spectacle est subordonnée à l'autorité du Ministre ayant le département de Paris, c'est vers M. le baron de Breteuil que vous devez vous pourvoir à cet égard. [1]

Celui-ci ne pouvait faire moins que de donner son acquiescement à une mesure décidée en haut lieu et, le 27 mars, il en informait le requérant :

à Monsieur Le Gros,

Dès que le Comte d'Angeviller, Monsieur, n'a vu aucun inconvénient à ce que vous établissiés le Concert spirituel dans l'ancienne salle de la Comédie française au Tuilleries et que vous fassiés pour cet objet les dispositions nécessaires, je vous donne d'autant plus volontiers mon agrément que j'ay lieu de présumer que vous trouverez dans cet emplacement de nouvelles facilités pour rendre ce spectacle agréable au public et que ce sera pour vous un motif de plus de donner tous vos soins à la bonne composition des concerts :

Je suis, Monsieur etc... [2]

L'aménagement fut rapidement terminé, ou plutôt sommairement ébauché. Le 13 avril 1784, on donna la dernière séance dans la salle des Cent suisses où se tenait le Concert spirituel depuis soixante ans et, comme à propos, on exécuta, pour finir la séance, une « nouvelle symphonie d'Haydn analogue à la circonstance » [3], c'était celle que l'on appelle aujourd'hui la symphonie *où l'on s'en va,* dans laquelle Lahoussaye et Guénin remplirent le rôle des musiciens récalcitrants qui terminent seuls le morceau.

Ceci se passait le 13 avril ; trois jours après, c'est-à-dire le 16 avril, les portes de la salle du théâtre des Machines s'ouvrirent pour les concerts, qui ne subirent

---

1. Arch. nat. o[1] 1177, p. 101.
2. Arch. nat. o[1] 615 (410).
3. *Mercure,* avril 1784, p. 180.

ainsi aucune interruption. On s'y rendit en foule « moins pour le spectacle que pour juger des aménagements du nouveau local », disent les *Mémoires secrets*, dont la satisfaction fut médiocre [1]. L'impression fut unanimement défavorable, on le verra au chapitre que nous consacrons aux différentes salles.

Il n'y avait pas d'orgue dans ce théâtre, et l'on renonça à y transférer celui qui avait été installé dans la salle des Cent suisses. Depuis 1771 il appartenait à l'Opéra, auquel il était inutile. Le baron de Breteuil, ministre de la Maison du roi, résolut dès lors d'en faire faire l'estimation pour le vendre, en donnant la préférence à M. de Champcenets, écrivait-il à l'intendant de la Ferté, pour l'église de Meudon [2].

Le changement de salle fut une cause d'embarras pour Legros, on l'a vu, et en même temps une source d'ennuis et de démêlés avec certains fonctionnaires royaux. La correspondance inédite que nous avons dépouillée est édifiante à cet égard, et bien que les faits auxquels elle se rapporte n'aient qu'une importance très secondaire, nous ne croyons pas devoir nous dispenser d'en extraire la substance, ne fut ce que pour montrer avec quel sans gêne agissaient quelques hauts fonctionnaires.

Le 17 janvier 1785, Legros représenta très humblement au Comte d'Angiviller que le public paraissait jouir des facilités et des avantages réunis dans la salle du château, mais que plusieurs personnes remarquaient en même temps que ce nouvel établissement offrait des inconvénients susceptibles d'être détruits s'il voulait bien prendre une décision et, il concluait — non sans s'être longuement entendu sur la nature des inconvénients résultant de la présence de nombreux ménages dans les dépendances de la salle : bruit, allées et venues, odeurs de cuisine, insécurité etc. — il concluait, lisons-nous, en en demandant « l'évacuation » [3].

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, on n'opposa pas tout d'abord, à cette réclamation une fin de non recevoir ; le comte d'Angiviller fit écrire, le 22 février, au contrôleur des bâtiments, pour l'inviter à s'assurer de l'exactitude des faits articulés. Il lui signalait « une multitude de ménages probablement sans aucun droit de moi », dont la présence était une cause de danger d'incendie, d'exhalaison d'odeurs de cuisine et d'entrées dans la salle au détriment de l'entrepreneur du Concert, il l'invitait donc « à prendre connaissance des titres de chaque ménage et à mettre les choses en règle » [4].

L'abus était patent ; Brébion en informa le comte d'Angiviller, le 27 février [5]. Les ménages étaient établis « dans les loges des acteurs du théâtre », de par tolérance du gouverneur du château qui, depuis 1764, les avait successivement autorisés. On le pria le 2 mars « par considération pour lui », de donner lui-même l'ordre d'évacuer à ceux auxquels il avait permis de loger dans la salle du Concert [6]. Le gouverneur ne put faire autrement que de reconnaître la justesse de la réclamation, mais il fit observer au comte d'Angiviller, par une lettre du 4 mars, que quatre personnes (concierge, suisse, balayeur et allumeur) s'y trouvaient en attendant la reconstruction des casernes et qu'il veillerait à la sûreté et parerait aux inconvénients, qui, disait-il, avaient été « présentés au microscope, car jamais on ne s'est

1. *Mém. secrets*, 17 avril 1784.
2. Arch. nat. o^1 615 (460).
3. Arch. nat. o^1 1683 (140).
4. Arch. nat. o^1 1178, p. 77.
5. Arch. nat. o^1 1683 (139).
6. Arch. nat. o^1 1178 p. 91.

plaint que le concert spirituel ait été géné » [1], ce qui nous prouve qu'on n'avait pas nommé l'auteur de la réclamation.

Ce n'était qu'une soumission apparente ; aucune mesure n'ayant été prise, le 28 décembre, le comte d'Angiviller renouvela sa démarche auprès du gouverneur, M. de Champcenets [2]. Après lui avoir marqué son désir de se concilier toujours avec lui « sur les droits respectifs » de leur charge, il lui rappelait que par sa lettre du 4 mars il avait reconnu le bien fondé de sa demande et lui avait promis de faire déloger les gens qui ne tenaient « cet avantage que de ses bontés » et que pourtant ils s'étaient perpétués. Puis il lui exposa que Legros réclamait vivement « contre la déprédation » à laquelle son spectacle était livré, ces gens s'introduisant dans le concert et faisant entrer qui bon leur semblait ; l'un deux faisait usage des sièges qu'il avait retirés de la salle, enfin il revenait sur les incommodités déjà signalées : bruit, odeurs etc., après avoir sévèrement jugé un autre abus que nous avons déjà visé et dont nous parlerons plus loin.

M. de Champcenets répondit, le 1er janvier 1786, que l'odeur des cuisines du frotteur et du balayeur n'était point considérable et ne gênait point, que rien n'était « si simple que de ne laisser aucune communication du dehors avec la salle de concert », attendu qu'il fallait « ouvrir exprès une ou deux portes ordinairement condamnées pour qu'on ne puisse, par les petits logements entrer dans la salle » et il chercha une diversion en s'attaquant à Legros [3].

Ce n'était pas la solution désirée, et le 8 mars suivant, on récrivit à Champcenets une lettre de quatre pages, qu'il serait oiseux d'analyser en détail, l'invitant à débarrasser le Concert spirituel « des petits ménages » et de boucher les communications [4].

On peut croire que cette fois il serait obtempéré à cette injonction courtoise. Elle ne rencontra au contraire que l'inertie, le silence : le gouverneur entendait être maître dans le palais confié à sa garde. Que lui importait l'ordre de l'Intendant des bâtiments !

Les gens installés dans les dépendances de la salle des Machines par l'autoritaire gouverneur, continuèrent d'y résider. Pourtant il ne laissa pas d'être parfaitement éclairé sur l'étendue des abus signalés et du préjudice qui en résultait pour Legros. Celui-ci, en répondant le 24 avril 1786 à une réclamation relative à la redevance attribuée jusqu'alors au gouverneur — dont il en sera question tout à l'heure — ne manqua pas l'occasion de les lui énumérer en détail. La trop grande quantité de portes communiquant librement dans la salle permettait — disait-il — aux personnes y occupant des logements d'aller et de venir sans cesse et d'y faire entrer des gens de leur connaissance. Des garçons avaient été surpris faisant entrer des gens sans payer par des portes du dessus du théâtre et indépendamment de cette fraude, on se permettait encore « des brigandages », on avait « emporté des chaises, des tabourets, les bras de la cheminée du foyer, le bois à brûler, la soupe du concierge, enfin on a tenté d'enlever les feux. » [5] L'audace était grande évidemment d'aller dérober la soupe du concierge ! Mais, voici le comble : rendant compte au duc d'Angi-

1. Arch. nat. o¹ 1683 (141).
2. Arch. nat. o¹ 1178, p. 660-662.
3. Arch. nat. o¹ 1682 (350) ; lettre expédiée le 4 février.
4. Arch. nat. o¹ 1179, p. 135-139.
5. Arch. nat. o¹ 1682 (381.)

viller de ses discussions avec M. de Champcenets, Legros lui disait, le 29 avril suivant : « un des habitants de cette salle a même osé se plaindre pendant cette quinzaine de ce qu'il ne pouvait travailler à sa forge pendant les concerts ; il a fait plus, il a engagé sa femme à me demander des indemnités sur ce qu'il était obligé de se reposer pendant les concerts... » [1] Et tout cela se passait dans un château royal ! « Tout le monde a les clefs de cette salle, excepté moi », disait Legros en terminant. Cet état de choses — quelque peu vaudevillesque, qu'on nous permette l'expression — se prolongea dix-huit mois encore, quand une enquête révéla enfin l'inexactitude des diverses assertions du gouverneur relativement au nombre des bénéficiaires de ses faveurs, elle fit aussi ressortir que la déclaration faite quelques jours auparavant par son fils « qu'il n'y avait plus personne de logé dans la salle » était également mensongère ou plutôt disons « fautive » pour employer l'expression du rapport.

En réalité, et après ce que nous voyons dans ce document rédigé par le contrôleur Brebion pour le Comte d'Angiviller sous la date du 9 septembre 1787, il y avait une quinzaine de locaux occupés par différentes personnes ; savoir :

dans les dépendances du théâtre,

1° le cocher de M. de Champcenets père, (loges d'acteurs au 3e étage) ;

2° la comtesse de Velderat (2 loges d'acteurs au 2e étages) ;

3° le maître d'hotel de M. de Champcenets père (2 loges d'acteurs au 1er étage) dans la salle servant au concert,

4° le baron de Belvard (1 loge au corridor de plain pied des 1res loges) ;

5° Mme Soubriant cy devant portière au Pont Tournant (1 loge, corridor des secondes) ;

6° Me Berlin et M. Pascal, attachés à M. de Champcenets (2 loges, corridor des troisièmes) ;

7° le garde meuble de la princesse de Berghe (1 loge, corridor des 3es, coté cour) ;

8° le valet de chambre de M. de Champcenets (logement du suisse de la Comédie, suite du foyer de la cour) ;

9° deux frotteurs et un allumeur (2 loges, au-dessus du foyer de la salle, corridor du 2e étage) [2].

On comprend maintenant la cause de la résistance du gouverneur ; il protégeait des gens à son service personnel. Quel dut être son dépit en se trouvant contraint, cette fois, de signifier à tous ces occupants l'ordre d'évacuer la salle !

Legros triomphait sur ce point ; ce n'était pas le seul sur lequel il se trouvait en désaccord avec M. de Champcenets. Nous avons dit que l'entreprise du concert était grévée de certains pots-de-vin à divers fonctionnaires. Parmi ces charges injustifiées, on doit placer l'allocation servie au gouverneur des Tuileries s'élevant à 2 000 livres par an, on l'a vu par les versements faits à Bontemps de 1743 à 1748. A quel titre pouvait-il recevoir cette somme alors que le ministère n'imposait aucun loyer pour la jouissance de la salle ? [3] Pourquoi tirait-il un profit personnel d'une

---

1. Arch. nat. o1 1683 (146).
2. Arch. nat. o1 1683 (152) et (153).
3. Au sujet de la redevance payée à Bontemps voir p. 16 n. 1. En 1785 la redevance fut acquittée : cf. le reçu de la somme de 2.000 l. délivré au nom de Champcenets par Du Parc commandant du palais des Tuileries à Legros « pour l'année échue au 1er du présent mois ». Daté 5 avril 1785. (Arch. nat. o1 1682 (308).

faveur accordée gratuitement par le roi ? C'était indubitablement à l'insu de ses chefs hiérarchiques, on en verra la preuve dans une lettre que nous reproduisons ci-dessous. Voulant se soustraire à cette obligation traditionnelle, Legros en trouva le prétexte dans le changement de salle. Ce fut une nouvelle source de discussions et de dissentiments avec M. de Champcenets et la question fut portée devant le ministre lequel en écrivit au gouverneur dans les termes suivants qui sont loin de constituer une approbation (lettre du 28 déc. 1785 relative aux logements dans la salle) :

« Une représentation non moins importante est celle qu'il élève contre les rétributions qu'on exige de lui en raison d'une jouissance que le Roi lui a concédée gratuitement et pour le soulager de la prestation onéreuse dont il est tenu envers l'Opéra pour le droit de donner le concert au public. Il m'a justifié particulièrement et par des lettres de l'inspecteur des Suisses que cet officier se suppose le droit d'exiger une quantité de livres de bougies pour la tenue de chaque concert. J'ignore si lorsque ce spectacle se tenait dans le vestibule qui est sous vos ordres, Monsieur, que vous aviez imposé quelque condition au Sr Legros ou à ses prédécesseurs, fermiers du Concert. Sans doute cela avait dépendu de vous et le Sr Le Gros ne pouvait vous le refuser sans vous mettre dans le cas de gêner ou plutôt d'empécher son exercice. La position est devenue différente, puisque Sa Majesté ne lui impose d'autre loi que de rendre le lieu libre au premier ordre, et de débarasser à ses frais le théâtre de l'établissement qu'il a fait également à ses frais... » [1]

Le gouverneur ne put qu'exciper de la tradition sans la justifier ; le 1er janvier 1786 il répondit :

« A l'égard des rétributions dont il se plaint à vous, je les ay laissé subsister telles que je les ay trouvé (*sic*) et luy aussy, établies par mes prédecesseurs. Je n'y ay absolument rien changé et si on luy demande quelque chose de nouveau pourquoi ne s'adresse-t-il pas à moy pour s'en plaindre ? Son concert a changé de place parce qu'il l'a désiré, mais la police ne m'en est pas moins restée et quoique le Roy ait précisemment prété gratis la salle des spectacles aux Comédiens français, ils n'en étaient pas moins tenus de frais vis à vis de la garde française qui y était chargée de la police... » [2]

Puis M. de Champcenets prit Legros directement à partie en lui écrivant, le 21 avril 1786, le mot que voici :

Au directeur du Concert spirituel,

On m'a dit Monsieur, que vous faisiez quelque difficulté pour satisfaire à vos engagements ordinaires. Comme je pars pour la campagne, je vous prie de vous rappeler que c'est vous qui m'aviés demandé à changer votre concert de salle, en m'assurant, ainsi qu'à l'inspecteur, que cela ne changerait rien aux arrangemens convenus : d'après le résultat de vos reflexions qui ne peuvent être qu'en conséquence de l'observation cy-dessus, vous voudrez bien en faire avertir M. Duparc : ce n'est pas moi qui ait étably cette rétribution qui fait partie de mes appointemens et que je ne puis changer par rapport à mes successeurs.

De Champcenets [3]

---

1. Arch. nat. o[1] 678 p. 660 ss.
2. Arch. nat. o[1] 1682 (350).
3. Arch. nat. o[1] 1682 (381).

Pour être ancienne, cette prétention n'était guère fondée et les arguments invoqués pouvaient être aisément rétorqués. En vertu de quelle décision supérieure la rétribution imposée faisait-elle partie des émoluments du gouverneur du château ? Était-il juste et convenable de faire contribuer les particuliers à l'augmentation des traitements des fonctionnaires de la Maison royale ? Dans sa situation, Legros ne pouvait insister sur ce point délicat, aussi n'y fit-il qu'une allusion discrète, mais il ne manqua pas de rappeler qu'il tenait la salle, sans condition pécuniaire, de la part du roi, puis il fit ressortir combien cette rétribution était onéreuse pour son entreprise, d'autant que ce versement en espèces s'augmentait de la jouissance gratuite de plusieurs loges dont le produit également distrait de ses recettes doublait presque le montant de la dite rétribution, et, comme le gouverneur prétextait qu'il avait à sauvegarder les intérêts de ses successeurs, Legros lui objecta qu'il ne pouvait se dispenser de répéter par rapport aux siens, et plus encore envers l'Opéra intéressé à ce que les produits du concerts fussent augmentés ; du reste voici les passages de la réponse de Legros, en date du 24 avril 1786, qui traitent ces questions :

Monsieur le Marquis,

Lorsque je pris la liberté de m'adresser à vous pour la translation du concert spirituel, j'étais persuadé que votre approbation suffisait pour opérer ce changement, mais j'étais dans l'erreur puisque après avoir vu votre attaché, vous eûtes la bonté de me dire qu'il fallait que je m'adresse à M. le Directeur général des Bâtimens, je fis cette démarche et sur la représentation de M. le Comte d'Angiviller au Roy, Sa Majesté eut la bonté d'accorder pour le Concert spirituel la salle actuellement dépendante en totalité de ses bâtimens, sans aucune redevance, aux conditions néanmoins que je ferai tous les frais relatifs à la batisse et que je disposerai cette salle de manière à recevoir et placer le public avec tous les avantages et les commodités possibles. Je n'ai rien épargné pour remplir les vues du Gouverneur à cet égard, j'ai dépensé pour y parvenir, une somme plus forte que le fond de la redevance cy-devant attribuée à M. le Gouverneur des Tuileries, aussi me trouvai-je fort obéré par cette opération, le peu de bénéfice que les concerts ont produit ayant été destiné pour les différens ouvriers et fournisseurs qui en ont heureusement déjà touché les deux tiers.

Quant aux arrangemens rappellés dans la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire, j'ai celui de vous observer Monsieur le Marquis que je n'en ai aucune connaissance, il est bien certain que comptant la salle actuelle dépendante de votre département j'avais conçu le projet de solliciter vos bontés et vous supplier de modérer pour un temps la redevance, c'est-à-dire jusqu'à l'époque où j'aurais totalement soldé avec les ouvriers et fournisseurs. M. l'Inspecteur ne m'en a jamais parlé d'une manière nette et précise à pouvoir m'obliger de m'expliquer sur cet article. Les circonstances m'autorisent, Monsieur le Marquis, à vous entretenir de quelques détails relatifs aux intérets de la direction du Concert spirituel. Il s'agit de deux loges indépendantes de celle que votre place vous donne droit. La première est située aux secondes loges, la plus belle et la plus commode de toute la salle, devant produire pour chaque concert la somme de quarante livres, ce qui fait pour l'année entière à raison de 25 concerts, un total de 1 000 livres que je perds réellement. La deuxième loge est située aux quatrièmes, il est vrai que M. l'inspecteur m'en a fait la proposition m'observant qu'il en jouissait du tems que la Comédie française occupait cette salle ; je ne me suis pas permis de prendre d'autres renseignemens sur ce dernier objet qui s'élève à 360 livres pour chaque année, doù il résulte que ces deux articles réunis forment un total de 1 360 livres que je ne puis me dispenser de répéter par rapport à mes successeurs et plus encore de la part de l'Académie

royale de musique, comme propriétaire du Concert spirituel qui a le droit de me faire rendre compte. D'après cet exposé, il n'est pas possible de faire aucune convention sans la participation de cette administration et sans l'agrément du Ministre ayant le département de Paris.

. . . .

Legros. [1]

Nous ne garantirions pas que ces raisons aient convaincu l'avide gouverneur. Legros lui-même ne dut pas en être certain, car il jugea utile de chercher un appui auprès du comte d'Anvigiller auquel il transmit le 29 avril 1786, une copie des lettres échangées entre le marquis de Champcenets et lui et après avoir exprimé l'espoir qu'il ne serait pas blâmé pour sa réponse, il ajoutait : « serait-il juste qu'après avoir dépensé 23 000 livres pour rendre cet établissement (le concert) susceptible d'être agréable au public, il me coûtat encore 2 000 livres et deux loges de plus pour M. le gouverneur des Tuileries qui, en appréciant les deux loges jouirait d'une redevance de 3 360 livres indépendamment d'une loge qui lui appartient de droit. » [2]

Qu'advint-il finalement de cette discussion ?

Les pièces que nous avons compulsées ne le disent point. Nous ne répondrons pas en tout cas que Legros ait eu gain de cause, car il n'est pas à présumer que de hauts fonctionnaires aient docilement cédé sur la question de leurs prérogatives en matière d'argent. En outre, il faut bien reconnaître que si la protestation du directeur du Concert était légitime, il avait usé dans sa revendication d'un argument passablement subtil, en cherchant à faire une distinction quant à l'emplacement des salles. Que les séances fussent données dans la salle des Cent suisses ou celle des Machines, toutes deux appartenant au château des Tuileries, elles étaient conséquemment sous la surveillance de l'unique gouverneur. Il importe peu d'ailleurs que l'on sache exactement comment se dénoua le conflit [3] ; nous avons voulu donner une idée des tracas et des tribulations qui accablèrent Legros, et l'on a pu se convaincre qu'à cet égard, son administration fut loin d'être exempte de soucis de toutes sortes.

Il en eut bien d'autres encore avant la catastrophe finale. Continuons la série par l'affaire de la demoiselle Wendling, cantatrice bavaroise plus onéreuse, à la vérité que difficultueuse, mais pour laquelle l'action diplomatique fut cependant mise en mouvement. Trompé par le sieur Wendling « sur la supériorité des talens » de sa fille, Legros l'engagea à venir à Paris aux honoraires de 3 000 livres plus 600 livres pour frais de voyage et la promesse d'un concert à son bénéfice dont la recette lui serait bonifiée de 1 200 livres. Les talents de Melle Wendling se trouvèrent « si inférieurs à l'opinion que son père en avait donné au sieur Legros que le public murmura dès son début au Concert spirituel, en en fut même si mal accueillie lorsqu'elle y reparut, plus d'un mois après, qu'il ne fut plus possible de la faire chanter. » Dans ces conditions, le sieur Wendling sentit l'impossibilité de donner le concert à bénéfice et il en parla « si faiblement » à Legros que celui-ci jugea qu'il

1. Arch. nat. o[1] 1682 (381).
2. Arch. nat. o[1] 1683 (146).
3. Le 28 avril le baron de Breteuil avait écrit à La Ferté, donnant raison à Champcenets. (Arch. nat. o[1] 615 (537).

avait renoncé. Néanmoins quelque temps après, le père de la jeune cantatrice réclama, par l'intermédiaire du chargé d'affaires de la Cour de Munich, le paiement de la totalité des sommes, soit 4 800 livres. Legros consentait à verser à la première réquisition les 3 600 livres promises, toutefois il refusait les 1200 livres du bénéfice qui n'avait pu avoir lieu disait-il « pour défaut de talent de Melle Wendling ». Cette somme n'aurait été acquise à cette demoiselle qu'autant que le concert aurait été donné et qu'elle aurait eu « les talens que son père avait annoncés ». Le 18 mai 1785, on répondit donc négativement sur ce point à son mandataire, en lui laissant entendre que le sieur Wendling pouvait se prononcer devant les tribunaux s'il se croyait fondé dans sa réclamation [1]. Étant donné son échec, cette cantatrice recevait encore plus qu'elle n'avait rapporté et Legros se trouva ainsi victime de l'engouement du public pour les artistes étrangers ; il est vrai que dans plusieurs autres occasions il eut à se féliciter d'en avoir accueilli.

Malgré toutes les difficultés pécuniaires qu'il éprouvait, Legros ne pouvait songer à renoncer à sa direction ; son intérêt lui commandait de persévérer, car il était en droit d'espérer qu'à la longue, il arriverait à se récupérer. Au moins d'avril 1788, il saisit donc le Comité de l'Opéra de sa demande de renouvellement du bail pour une durée de neuf années aux conditions en vigueur, c'est-à-dire avec redevance au profit de l'Académie royale de musique « du quinzième de la recette nette ». Il insista en se basant sur des raisons de famille et d'intérêt : la perte de sa femme et la nécessité de trouver les moyens d'élever ses enfants, ainsi que les sacrifices faits en vue de la prospérité du concert et les obligations qu'il avait contractées pour le remboursement des 24 600 livres consacrées aux travaux de la salle et sur lequels il en restait encore 4 000 à payer.

Le Comité en délibéra le 7 avril 1788 et demanda au ministre l'autorisation de continuer ce bail « au conditions les plus conformes aux intérets de l'Opéra en donnant toutefois la préférence à Legros à prix égal des propositions qui pouvaient être faites. » [2] Il obtint donc ce nouveau bail [3] que les circonstances ne devaient pas permettre d'achever. Mais n'anticipons pas.

Jusqu'alors le Concert spirituel s'était tenu dans des salles qui lui avaient été exclusivement réservées. La concession à Léonard Antier, du privilège du Théâtre de Monsieur auquel on affecta la salle des Machines aux Tuileries, lui fit perdre cet avantage. Certes, une des conditions de cette concession accordée au coiffeur de la reine fut que le Concert spirituel conservait son libre exercice. Cependant des difficultés de service pouvaient se produire. Afin de les éviter, un traité intervint entre les directeurs pour préciser les règles de cette commune occupation, que Léonard Antier soumit à l'approbation du comte d'Angiviller, le 1er septembre 1788 [4].

Au commencement de 1789, Legros s'associa le violoniste Bertheaume qui conduisit l'orchestre ; en enregistrant cette nouvelle, le *Journal de Paris* exprima l'espoir que par ce choix l'exécution ne perdait rien de sa supériorité (29 mars).

---

1. Arch. nat. o1 621 (620-621).
2. Arch. nat. o1 620 (274).
3. Dans un état de prévisions pour l'exercice 1790-1791 il est dit qu'en vertu du nouveau bail le Concert spirituel versera à l'Opéra la somme de 8 000 l. (Arch. nat. AJ XIII 9, année 1789-90). Était-on revenu au système de la redevance forfaitaire ?
4. Arch. nat. o1 1683 (156).

Les premiers événements de l'année 1789 n'exercèrent pas une grande influence sur la situation de l'entreprise ; elle se maintint pendant le premier semestre, l'on a vu même par les chiffres cités au début de ce chapitre, qu'il y avait une amélioration assez sensible sur les séances correspondantes de l'année précédente ; mais à partir du 15 août, la décroissance de recette alla en s'accentuant.

La date à laquelle l'entreprise dirigée par Legros cessa de fonctionner est assez difficile à préciser. Par les comptes de l'Opéra, nous savons qu'il y eut encore un concert le 2 février 1790, qui rassembla 303 auditeurs payants ; la recette fut de 1 016 livres 16 et la redevance au quinzième de 67 l. 15 s. 8 d. Il avait eu lieu dans la salle du Théâtre italien où s'étaient tenues les séances depuis le 24 décembre précédent[1]. Tout porte à croire que ce fut le dernier de l'institution fondée par Philidor. *Le Journal de Paris* du 19 mars 1790 annonça que « les concerts de la quinzaine de Pâques » ne commenceraient cette année que le jour des Rameaux, « lendemain de la cloture des spectacles » et qu'il se donneraient à la salle de l'Opéra à la porte Saint-Martin, mais rien n'indique qu'ils étaient encore organisés par Legros et qu'ils continuaient ceux qui avaient pris naissance au château des Tuileries. On ne peut rien conclure non plus de l'allusion aux « entrepreneurs du concert spirituel » faite par le même journal le 4 avril suivant. Dans un compte-rendu de la *Chronique de Paris* (n° du 3 avril 1790), il est question de Bertheaume comme directeur, ce qui donnerait à penser qu'il essaya de perpétuer à son compte les séances auquelles il était associé depuis un an, et que, par conséquent existait un entreprise distincte. Ce ne pouvait être une succession, mais tout au plus une suite, puisque des concerts analogues avaient lieu en même temps au Cirque du Palais royal. Depuis le mois de septembre 1789, le directeur de ce manège donnait deux fois par semaine des concerts dont le répertoire était à peu près identique à celui du Concert spirituel. Pour la quinzaine de Pâques 1790, il annonça des séances extraordinaires avec le concours des premiers sujets de la Musique du roi, de l'Opéra, du Concert spirituel et du Théâtre italien, Michel Blasius dirigeant l'orchestre. Les 23 mai et 3 juin suivant, jours de la Pentecôte et de la Fête-Dieu, les théâtres firent relâche, comme de coutume et seul, le Cirque du Palais royal donna un concert. A partir du 15 août, jour de l'Assomption, il y eut à la fois concert au Cirque et à la salle du Panthéon, rue de Chartres, mais du Concert spirituel il n'est plus question. Il n'y eut plus que des concerts plus ou moins spirituels, organisés éventuellement par différents entrepreneurs de spectacles ; cette association de mots ne servit plus qu'à caractériser le genre de musique formant le programme lorsqu'elle ne fut pas simplement une étiquette dissimulatrice ayant pour but de justifier l'ouverture d'un spectacle les jours de fêtes religieuses pour lesquels la police continuait d'imposer la relâche. Ce ne fut plus un titre d'entreprise stable et en quelque sorte permanente.

Avant de clore ce chapitre, nous ne pouvons nous dispenser de dire quelques mots des assertions contradictoires qui se trouvent dans certaines notices de journaux ou de dictionnaires, et que nous ne nous sommes pas attardé à relever au cours de notre relation.

Les erreurs manifestes des annalistes ou historiens portent sur trois points

---

1. Arch. nat. AJ XIII 11 (Recettes à la porte).

principaux : les noms des directeurs et l'époque de leur exercice, le chiffre de la redevance et l'emplacement des salles de concert.

Aucune liste exacte et complète des directeurs du Concert spirituel n'a été donnée. *Les Spectacles de Paris pour l'année 1751* font dater de 1721 (probablement pour 1741) la direction de Royer qui ne commença en réalité qu'en 1748, nous le savons par un acte notarié.

Une notice parue dans le *Courrier des spectacles* du 30 thermidor an XI, attribue à François Philidor, la création du Concert, qui appartient à Anne Philidor.

Dans ses *Curiosités musicales* (1830) [1] Fétis a reproduit une série d'articles qu'il avait publié dans la *Gazette musicale* sur le Concert spirituel, et la liste qu'il donne, pour être un peu plus étendue, n'est ni complète, ni exacte ; elle se résume ainsi : Philidor 1725 — l'Académie royale, 1734 — Royer, 1741 — Capperan 1730 (probablement mis pour 1750 ou 1755) — Mondonville, 1755 — Dauvergne 1762 — Berton 1771 — Gaviniès et Leduc 1773 — Legros, 1777. Fétis supprime donc Simart et Mouret (1728-1733) ; il abrège la durée de la régie directe par l'Académie royale de musique (1734-1748) ; pour Royer il reproduit l'erreur des *Spectacles de Paris* et avance de sept ans la direction de ce musicien ; Capperan n'est pas indiqué comme co-concessionnaire du privilège et la date citée est erronée ; Mondonville est substitué à Capperan et à la veuve Royer, auxquels il ne fut qu'adjoint de par leur volonté et comme directeur de la musique ; Capperan et Joliveau sont exclus de l'association qu'ils formèrent avec Dauvergne (1762) ; à son tour Dauvergne est exclus de la direction qu'il partagea avec Berton (1771), et enfin, Gossec se voit également privé par son éminent compatriote, de la part de direction qu'il exerça avec Gaviniès et Leduc (1776).

La liste donnée par la *Grande Encyclopédie* est très sommaire. De Philidor le rédacteur passe à Mondonville en disant que l'entreprise fut dirigée *successivement* par celui-ci, Dauvergne, Berton etc., tandis que Dauvergne et Berton exercèrent la direction simultanément.

Sur la qualité de la redevance, même inexactitude. Aucun auteur ne mentionne le montant de la somme imposée à Philidor et à ses successeurs (1 000 livres et 1 560 livres) [2]. *Les Spectacles de Paris* pour l'année 1754 ayant fait connaître le chiffre de la somme qui était alors versée à l'Opéra (6 000 livres) [3] les écrivains dont les noms suivent, l'ont adopté sans s'inquiéter des variations qu'il subit dans la pratique : Des Essarts (*Les Trois théâtres de Paris*, 1777) ; *Le Courrier des spectacles* (an XI) ; Castil Blaze (*l'Académie impériale*, 1855) ; Fétis (*Curiosités musicales*, 1830) ; Spire Blondel (*La Chronique musicale*, 1873). Aucun d'eux n'a mentionné la progression (1748-1762) puis la décroissance (1762-1776), le relèvement (1777) et enfin la fixation au quinzième de la recette.

En ce qui concerne l'histoire de la salle, c'est Fétis qui a le plus erré. Legros a-t-il écrit, obtint de Louis XVI « la permission de transporter le Concert dans le grand salon des Tuileries, aujourd'hui salle des Maréchaux. Elle fut décorée avec

1. Fétis (F. J.), *Curiosités historiques de la musique*, p. 326-327.

2. Depuis que ces lignes ont été écrites, un historien a parlé de 10 000 livres de redevance annuelle qu'au début Philidor avait payées. (*Le Guide musical*, 31 x 1899). C'est une nouvelle erreur de M. Michel Brenet, ordinairement bien documenté. Ainsi que nous l'avons établi, cette erreur est prouvée par l'acte notarié que nous avons découvert et signalé précédemment. (Note de C. Pierre.)

3. *Spectacles de Paris*, 1754, p. 2.

luxe, on y construisit des loges, ce qui n'avait pas eu lieu jusqu'alors. »[1] Le docte musicographe n'en est pas à une inexactitude près. L'on a vu que c'est justement le contraire qui se produisit ; Louis XVI autorisa le transfert de la salle des Tuileries dite des Cent suisses dans la salle de spectacle des Machines qui avait servi à l'Opéra et à la Comédie française. Le futur auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*, dit aussi qu'un orgue fut ajouté à l'orchestre. Son erreur n'est pas moindre : l'orgue installé par les soins de Royer, étant devenu inutile au moment du passage du Concert à la salle des Machines, il n'y fut point transporté et on s'occupa de le vendre ainsi qu'on l'a vu précédemment.

Quant à la date de la cessation des concerts dirigés en dernier lieu par Legros, elle est fixée à 1791 par l'almanach *Les Spectacles de Paris* pour 1791 [2] et par Fétis. Le Dictionnaire de Larousse les fait terminer à la même époque par décroissance : « En 1790 ces auditions furent réduites à 15 ; en 1791 à six qui eurent lieu dans une salle de la rue Dauphine ; le sixième et dernier se produisit le 24 avril 1791. »

Nous avons exposé les raisons qui nous font penser que le Concert spirituel proprement dit s'arrêta en 1790. Les six concerts dont il est question dans le Larousse furent donnés au Théâtre de Monsieur du 17 au 24 avril et il n'est pas prouvé qu'ils aient eu un rapport direct avec ceux de Legros. Conséquemment, nous concluons à une confusion entre les concerts dits spirituels et le « Concert spirituel ».

Toutes ces omissions, erreurs et confusions trouvent leur explication — mais non leur justification — dans la destination des écrits qui les contiennent, articles ou notices rédigés à la hâte, superficiellement, sans recherches suffisantes ni documentation. Elles attestent l'utilité et la nécessité d'une étude approfondie, patiente, appuyée sur des textes précis et ne livrant rien au hasard ni à l'imagination. C'est cet idéal que nous nous sommes efforcé de remplir et c'est grâce à la minutie qui s'imposait que nous avons pu parvenir à la découverte de quantité de documents que, sans vanité, nous croyons être seul à avoir divulgué : papiers de notaires, contrats, correspondance, comptabilité, affiche, programme original, actes de procédure judiciaire, recettes, dépenses etc., etc. Sous ce rapport nous espérons avoir rempli la partie du programme tracé par l'Académie, imposant l'étude de l'organisation et du fonctionnement, c'est-à-dire l'histoire administrative de l'entreprise. Dans une autre partie, nous traiterons l'histoire artistique, en citant « les artistes et les compositeurs qui s'y sont produits », ainsi que cela est demandé. Auparavant nous compléterons l'historique administratif par la description des salles et l'indication du personnel exécutant.

---

1. *Curiosités musicales*, p. 332.
2. *Spectacles de Paris* pour 1791, p. 1 : il est dit que le Concert spirituel se poursuit sous la direction de Legros. *Id.* pour 1792, p. 27-28 : le Concert y lit-on, est fermé.

X

LES SALLES DE CONCERT

Par une faveur qui marque la protection dont il jouissait en haut lieu et l'intérêt que l'on prit à sa tentative, Anne Philidor obtint une salle du château des Tuileries pour donner ses concerts. Elle est ainsi désignée par le *Mercure de France* : « Le roi ayant permis au sieur Philidor, ordinaire de la musique de la chapelle de Sa Majesté, de donner des concerts de musique spirituelle, on a destiné le grand salon ou salle des Suisses (qui est la première qu'on trouve avant d'entrer dans les appartements) pour faire exécuter ces concerts. » [1]

Cette indication, suffisante pour les contemporains, ne fait pas connaître l'emplacement exact de la dite salle ; force nous est d'y suppléer par quelques éclaircissements obtenus non sans recherches opiniâtres. Les monographies du château ne manquent pas, mais elle sont presque toutes muettes sur la distribution intérieure des locaux, ou bien les descriptions, non accompagnées de plans ne permettent pas de se rendre compte sûrement de la situation des pièces. Nous avons pu cependant trouver un ouvrage d'architecture publié en 1756 qui nous renseigne d'une façon satisfaisante.

La salle dite des Suisses ou des Cent suisses était située au premier étage du pavillon central (qu'on appela pavillon de l'Unité sous la Révolution, puis de l'Horloge) du corps de bâtiment donnant d'un côté sur le jardin des Tuileries et de l'autre sur la place qu'on appelle depuis longtemps « du Carrousel. » Elle avait 59 pieds un quart dans le sens de la longueur du bâtiment (c'est-à-dire dans le sens de la rue de Rivoli à la Seine) et 52 pieds et demi dans la largeur ; son élévation, proportionnée à ses dimensions, se terminait « par une voute de charpenterie en arc de cloitre. » Elle était éclairée par six croisées et l'on y accédait par le grand escalier. Destinée aux Cent suisses lorsque le roi venait à Paris et séjournait dans ce palais, elle n'avait été jugée susceptible d'aucune décoration. Une note de l'auteur auquel nous empruntons ces détails ne laisse aucun doute quant à son affectation au Concert spirituel : « c'est dans cette pièce que se donne pendant la quinzaine de Pâques et les jours de fêtes solennelles seulement le Concert spirituel. Pour cet effet on y a pratiqué des loges et un orquestre dans une construction fort ingénieuse, de sorte qu'ils peuvent se démonter sans aucun endommagement, en quatre heures de tra-

---

1. *Mercure*, mars 1725, p. 614.

vail, lequel est nécessaire pour que cette pièce devienne libre pour son usage primitif. »[1]

Une seule fois, en 1744, on dut rendre cette salle à sa destination première, le roi étant venu habiter les Tuileries au retour de la campagne ; toutes les loges et les décorations furent détruites. On annonça alors que le concert de la Toussaint serait donné dans la salle de l'Opéra, mais l'archevêque de Paris, Monseigneur de Vintimille s'y opposa. Les Parisiens se vengèrent de cette rigueur, lisons-nous dans *le Mercure*, en disant qu'on ne retrouverait pas un archevêque comme son prédécesseur, en vint-il mille. Le concert du 8 décembre suivant put néanmoins avoir lieu ; à défaut de loges, on se contenta de chaises et de banquettes.[2]

Le rétablissement des loges et gradins fut de nouveau autorisé par une décision qui est en même temps une confirmation dans la jouissance de la salle : Bontemps, gouverneur des Tuileries, en reçut avis par lettre du 2 mars 1745 : « le roy ayant bien voulu permettre au Sieur Berger (directeur de l'Académie royale de Musique) de donner le Concert spirituel dans la salle des Cent suisses aux Tuileries, Sa Majesté trouve bon qu'il y fasse placer des gradins et autres commodités, pourvu que rien ne soit scellé et puisse s'enlever dans le moment où il en recevra l'ordre ». Disons qu'on n'eut point l'occasion, par la suite, de mettre à profit cette réserve.

C'est donc dans la salle des Cent suisses que jusqu'en 1784, c'est-à-dire pendant soixante ans que se produisirent d'importantes manifestations musicales.

Durant ce long espace de temps, l'installation matérielle et la décoration furent plusieurs fois modifiées ; voyons comment et en quoi elles consistèrent l'une et l'autre.

Philidor, dit le *Mercure de France* (nº de mars 1725, p. 614), fit construire une espèce de tribune en amphithéâtre, appuyée contre le mur du côté des appartements, (c'est-à-dire parallèle au cours de la Seine) qui était élevée de dix pieds et mesurait 36 pieds de face et 9 de profondeur, à laquelle on accédait par un petit perron ; elle pouvait contenir 60 personnes. Cette tribune était fermée par une balustrade rehaussée d'or, dont les balustres, en forme de lyre, se trouvaient posés sur un socle peint en marbre. Le mur auquel cette tribune se trouvait adossée, était d'une perspective de très bon goût. La peinture, faite par Lemaire, sur les dessins de Berain, dessinateur ordinaire du cabinet du roi, représentait un magnifique salon avec un point de vue fort agréable. Douze lustres et quantité de bougies servaient à l'éclairage.

A l'occasion du renouvellement de son privilège en 1727, Philidor fit apporter quelques améliorations à cet agencement, dont le *Mercure* de décembre[3] fait connaître la nature. La nouvelle décoration comprenait une balustrade à trois faces, l'une, vis-à-vis de la tribune, des récitants (solistes) et symphonistes (orchestre), la deuxième en pan coupé, et la troisième sur la même ligne allant se joindre à la tribune située du côté du jardin. Cette balustrade, circonscrite par un appui, se trouvait à quatre pieds du niveau du sol de la salle, elle avait 64 pieds de pourtour sur 15 pieds de profondeur et contenait six rangs de gradins peints, par compartiments, en différents marbres et « fermés de leurs appuis ». On avait également

1. J. Fr. BLONDEL. *Architecture françoise*, t. IV, 1756, p. 79.
2. *Spectacles de Paris*, 1750, p. 3.
3. *Mercure*, décembre 1727, p. 2942.

peint en marbre les pilastres et les balustres en forme de lyre. Le mur auquel s'adossait le sixième gradin était décoré par seize grands panneaux formés par dix-huit pilastres soutenant une corniche peinte en marbre, ces panneaux étaient enrichis de trophées et autres ornements de musique, « à l'alternative des cartels » dont les milieux étaient occupés par des médaillons représentant les Muses etc. On avait peint sur les pilastres, des agrafes et des chutes d'ornements, avec des vases et des corbeilles de fleurs au-dessus ; le tout rehaussé d'or. Le pourtour de « tout l'ouvrage » mesurait 84 pieds sur 18 d'élévation. On accédait à cet amphithéâtre par quatre escaliers : le premier placé à l'un des bouts de la balustrade du côté de la porte du salon ; le deuxième à l'un des angles du pan coupé ; le troisième à l'angle d'un autre pan coupé et le quatrième joignait la tribune des musiciens à l'autre bout de la balustrade. Ces escaliers communiquaient à chacun des six gradins de l'amphithéâtre où les spectateurs étaient très commodément installés. On mit aussi des banquettes « tout autour du bas de la balustrade et dans le milieu du salon » pour les personnes ne voulant pas se placer au gradin. Les peintures avaient été confiées à Leveilly.

Cette disposition n'alla pas sans soulever de sérieuses critiques. L'installation d'une salle de concert dans les conditions qui s'imposaient était chose absolument nouvelle, et l'on comprend qu'il fallut procéder par tâtonnement.

Simart inaugura sa direction l'année suivante par des améliorations dont le public parut jouir dès le concert du 1er novembre 1728. C'est encore au *Mercure* que nous en devons la description que nous résumons comme les précédentes, pour plus de clarté [1].

Au lieu de six rangs de gradins s'élevant extrêmement dont les appuis étaient d'une hauteur incommode, et qui n'occupaient qu'un des côtés et une partie du fond de la salle, on fit régner tout autour, avec symétrie, trois rangs de gradins d'une portion d'octogone régulier. On construisit dans deux côtés de cet octogone et au-dessus des gradins, deux tribunes couvrant deux angles de la salle et dont les arcades servaient à lier les ornements surmontant ces gradins. La perspective qui ne remplissait que l'étendue de l'orchestre, fut accompagnée de morceaux d'architecture garnissant carrément les deux autres angles de la salle et se terminant aux deux extrémités des gradins qu'ils joignaient. Six escaliers donnaient accès à tous les gradins partagés en division de quatre ou cinq plans par des consoles. On montait aux deux tribunes par des escaliers « extérieurs à la décoration de la salle » et « de ces mêmes tribunes dans les appuis desquelles il y avait deux portes », on pouvait descendre dans toutes les parties des gradins « pour éviter la difficulté de traverser le parquet lorsqu'il est rempli et qu'on est arrivé trop tard. » Toute la partie des gradins occupant le passage des appartements était construite sur de forts roulements afin de les rendre mobiles et de dégager entièrement ce passage en cas de besoin. La porte de « cette espèce d'amphithéâtre » se trouvait dans le milieu, et d'un coup d'œil on embrassait toutes les dispositions. Dans un des panneaux décorant la salle on avait peint cette inscription :

Sic Davidis aula sonabat.

Pendant vingt années il ne fut plus question de changement dans l'installation et la décoration.

---

1. *Mercure*, novembre 1728, p. 2507 ss.

Une des conditions de la concession accordée à Royer et Capperan, en 1748, fut la transformation complète de la salle. On se souvient qu'elle devait comprendre « des premières loges avec corridor derrière et gradins au-dessus à deux rangs de banquettes fermés, aussy avec corridor, un orquestre cintré, le tout avec décorations. »

Contrairement à son habitude, le *Mercure* n'a pas donné de détails complets sur l'agencement effectué. Nous en trouvons heureusement dans une lettre inédite du 17 juillet 1748, émanant d'un des fonctionnaires du service des bâtiments de la couronne :

« Suivant son modèle, sa construction est fort ingénieuse. Toutes ses loges étant d'égales grandeurs toutes les traverses qui portent les planchers de ces loges sont égalles et armées de fer aux deux bouts qui s'accrochent dans les montants ; ainsi toutes sa machine qui s'entre-tient ensemble, devient solide étant posée seulement contre les murs sans aucun scellement : elle peut se démonter en vingt-quatre heures ; l'on peut si vous voulez pour plus grande sureté, lui permettre trois écrous à vice scellées à fleur du mur, ce qui ne peut pas paroistre et ne fait aucun inconvenient... » [1]

Voici pour la structure. Quant à la décoration et à la disposition elles sont décrites dans un ouvrage postérieur de six ans :

« Le théâtre du Concert fait voir au fond un grand ordre d'architecture divisé par un jeu d'orgue. L'orchestre est des mieux coupés et les concertans sont placés favorablement pour les voix, pour la symphonie et pour l'assemblée. Un rang de loges remplit agréablement le tour de la salle ; on y entre par un corridor et des escaliers commodes. Ces escaliers sont surmontés d'une galerie qui les couronne sans les charger ; le plain pied est garni de bancs à dos et de chaises. »

Cet arrangement que l'on inaugura le 1er novembre 1748 eut l'heur de « plaire au dames par sa distribution commode et l'arrangement des places ». Royer a fait accommoder la salle « d'une façon honnete » dit Collé. Et « les femmes y sont bien en vue, et fort à leur avantage » [2].

Nous avons dit précédemment ce qu'il en coûta aux directeurs pour ces changements, nous n'y reviendrons pas.

A leur tour, Dauvergne, Capperan et Joliveau en prenant la direction du Concert (1762) apportèrent leur contingent d'améliorations à la salle. Toutes les banquettes furent refaites et peintes à neuf ; au foin qui garnissait celles des premières loges, on substitua du crin. Trois rangs de parquet disparurent, le public y étant trop serré. Le fond de la salle reçut une nouvelle décoration et l'orgue subit des changements et augmentations. Enfin, on remplaça l'unique lustre, très ancien et assez désagréable à l'œil, par neuf petits lustres de cristal de Bohème, très brillants et de forme la plus heureuse. Celui du milieu, à seize bougies, était d'un « bel effet ». Cette partie des embellissements fut réalisée grâce aux bontés du duc d'Aumont qui fit prêter ces lustres par le magasin du roi [3].

Le public n'en aurait pas joui longtemps s'il avait été donné suite au projet de transfert du concert dans la salle des Machines, que le marquis de Champcenets

1. Arch. nat. o[1] 1683 (29).
2. *Journal*, t. I, p. 15.
3. *Spectacles de Paris*, 1763, p. 1 ss. — *Almanach parisien en faveur des étrangers*, 1767, t. II, p. 118.

fit approuver par le roi en 1772, à l'insu du ministre et pour l'exécution duquel il avait fait mettre dehors toutes les décorations déposées dans la salle des Machines « disposée d'une manière propre à cet usage. » Si le duc de la Vrillière ne put s'opposer à ce déménagement faute d'avoir été averti en temps utile, il put du moins obtenir du roi, pour des raisons que nous avons déjà énumérées que les choses « demeureraient dans l'état où elles étaient » [1]. Le concert ne fut pas déplacé, et pendant deux ans, les décors de l'Opéra restèrent hors de la salle des Machines. Mais, pour éviter la perte d'une partie de ce matériel, les directeurs de ce théâtre ayant demandé au marquis de Champcenets la permission de disposer la dite salle « comme elle était çy devant », le duc de la Vrillière, par lettre du 11 décembre 1774 [2] chargea le comte d'Angiviller de prier le marquis de prendre les ordres du roi, la salle des Machines étant dans ses attributions. La décision fut favorable, et le 29 décembre on en avisa le duc de la Vrillière et le Marquis de Champcenets. La partie de la superbe salle des Machines non convertie en théâtre, redevint pour quelques temps un « magasin de décors ».

Le concert devait pourtant quitter la salle des Cent suisses, et ce fut Legros qui, par suite de démarches que nous avons rapportées, obtint ce qui n'avait pas été accordé à Dauvergne et Berton.

L'Opéra s'étant trouvé sans asile à la suite de l'incendie de 1763, on avait édifié pour son usage un théâtre provisoire sur l'emplacement de la scène de l'immense salle des Machines, construite en 1659, pour les représentations d'une troupe italienne appelée par Mazarin. Lorsque l'Opéra abandonna ce théâtre pour retourner au Palais royal, en 1770, la Comédie française s'y installa et y resta jusqu'en 1782, époque à laquelle elle prit possession de l'immeuble de l'Odéon actuel. C'est alors que Legros crut avantageux de transférer son concert dans le local laissé vacant depuis deux ans par la célèbre compagnie dramatique.

En affectant de rechercher la commodité des spectateurs, il espérait peut-être en voir augmenter le nombre. Sa requête fut prise en considération et il quitta, le 13 avril 1784, dans les conditions que nous avons dites, la salle des Cent suisses où se tenait le Concert spirituel depuis sa fondation en 1725.

L'autorisation d'occuper l'ancienne salle de la Comédie française lui était donnée à la condition qu'il n'apporterait aucun changement essentiel dans sa construction. Toutes ses dispositions devaient se borner à l'établissement de l'orchestre en avant de la scène et à faire disparaître l'inclinaison du parterre, sans détruire le mécanisme servant à le mettre au niveau du théâtre. On n'eut donc qu'à réunir les places dites de parquet à celles du parterre, en garnissant ce dernier de banquettes et, malgré cette adjonction, le parquet ne put recevoir un assez grand nombre de personnes, ces places étant les plus recherchées. A prix égal, on les préférait à celles du « paradis » beaucoup plus nombreuses, parce que les amateurs y trouvaient la faculté d'aller et venir à volonté.

Quant à l'orchestre, on l'aménagea sur une partie de la scène. Il était fermé, au fond, par une cloison cintrée en planches. Lors de l'ouverture qui se fit hâtivement le 16 avril 1784, cette cloison semi-circulaire n'était pas décorée et ces planches

---

1. Arch. nat. o^1 1681 (123).
2. *Ibid.*

non peintes figuraient assez « ces voiles qu'on met sur les autels et les tableaux dans les églises durant le carême » dit le rédacteur des *Mémoires secrets* (17 avril), après avoir constaté que l'on se trouva fort surpris en présence d'une salle « honorablement enfumée » et mal « illuminée ».

Sous le rapport de l'acoustique les avis sont partagés. *Le Journal de Paris* dit que la salle « parut très sonore et très avantageuse surtout pour la symphonie et pour les chœurs qui faisaient beaucoup plus d'effet que dans l'ancienne salle » (18 avril). La même satisfaction est manifestée dans Le *Mercure* : « la salle est très sonore, on entend bien de partout » [1], lisons-nous dans le fascicule de mai. Par contre, dans les *Mémoires secrets* on se montre fort désappointé : « L'essentiel était de juger si elle serait sonore, et pour comble de désagrément on l'a jugée sourde ; ce qui n'a point fait honneur au directeur le Sieur Legros. [2] »

Remarquons qu'une semblable opinion avait été émise en 1764, lors de l'inauguration de la salle par l'Opéra : un spectateur mécontent s'était écrié : « Que cette nouvelle salle est sourde ! », à cette exclamation spontanée, l'abbé Galiani avait répondu : « Elle est bien heureuse ! » C'est là un échantillon des épigrammes qu'échangeaient partisans et adversaires de la musique italienne.

Bien que restreints, ces travaux d'aménagements et de réparations occasionnèrent à Legros une dépense de 24 600 livres dont il se libéra péniblement en quatre années.

L'aspect général de la salle, édifiée en 1763, par les architectes Soufflot et Gabriel, moyennant 409 555 livres ne fut pas modifié par l'installation du Concert.

On y accédait par trois endroits du côté des cours du château ; en venant du jardin des Tuileries, on entrait par une galerie fermée dans sa longueur pour éviter « toute incommodité de l'air. »

Legros ne conserva pas longtemps la jouissance exclusive de cette salle. Leonard Antier, coiffeur de Marie-Antoinette, ayant obtenu, avec la concession du privilège du théâtre de Monsieur, l'autorisation de l'installer dans la salle des Tuileries. Un traité intervint entre eux qui déterminait les conditions de cette commune occupation. Cette nouvelle destination devait entraîner des remaniements dans la salle dont le détail fut soumis au comte d'Angiviller, le 1er septembre 1788 [3] en même temps qu'on l'informait de l'accord conclu par les concessionnaires du Concert spirituel et du Théâtre de Monsieur.

Dans cet avis et dans une lettre écrite le lendemain au même fonctionnaire nous voyons qu'il y avait lieu 1° de rétablir l'orchestre comme il était avant l'installation du concert, Legros l'ayant fait exhausser le 9 à 10 pouces du sol de l'avant-scène ; 2° de reproduire l'ancien niveau du parterre de la salle qui avait été relevée par Legros en raison du nouveau sol du théâtre, ce qui entraînait un nouvel agencement pour rendre l'orchestre mobile, et permettre de le placer ou de le déplacer en quatre heures ; 3° de détruire l'amphithéâtre pour le rétablissement des loges et l'agrandissement des parterres ; 4° d'aménager la loge de la reine à droite du théâtre etc. etc...

---

1. *Mercure*, mais 1784, p. 21.
2. *Mém. secrets*, t. XXV, 17 avril 1784.
3. Arch. nat. o¹ 1683 (156).

Ainsi transformée, la salle des Tuileries fut ouverte aux représentations du Théâtre de Monsieur le 26 janvier 1789. Représentations et concerts alternèrent alors, mais huit mois après, l'arrivée du roi qui, à la suite des événements du 6 octobre, dut s'installer au château, vint les interrompre. Le théâtre de Monsieur s'en fut dans l'ancienne salle des Variétés amusantes à la foire de Saint Germain, et le Concert spirituel trouva un abri momentané au Théâtre italien (24 déc. 1789-2 févr. 1790) [1].

Ensuite les concerts de la quinzaine de Pâques se donnèrent du 25 mars au 11 avril 1790 à la salle de l'Opéra, située à la Porte Saint-Martin [2] mais nous l'avons dit, il y a lieu de penser que Legros fut étranger à leur organisation.

En résumé, le Concert spirituel occupa : 1° du mois de mars 1725 au 13 avril 1784, la salle des Cent suisses située dans le pavillon central du château des Tuileries ; 2° du 16 avril 1784 au 1er novembre 1789, la salle du théâtre construit sur l'emplacement de la scène du théâtre des Machines au château des Tuileries, précédemment affectée à l'Opéra (1764-70) et à la Comédie française (1770-1782) ; 3° du 24 décembre 1789 au 2 février 1790, la salle du Théâtre italien.

Voyons maintenant ce qu'il en coûtait aux amateurs pour assister aux concerts.

Dans la salle des Cent suisses, il n'y eut tout d'abord que deux sortes de places ; les gradins et les banquettes. Les premiers étaient tarifiés en 1727, à 4 livres et les secondes à 2 livres. Plus tard, il y eut des loges à raison de 6 livres par place ; les autres étaient cotées 3 livres [3]. Des modifications ajoutèrent une nouvelle série de places et, en 1783 il y avait des 1res loges à 6 livres, une galerie à 4 livres et le parquet qui restait fixé à 3 livres.

L'installation du Concert dans la salle de l'Opéra et de la Comédie française (ancienne salle des Machines) n'amena pas une modification sensible dans le tarif, le nombre et la nature des places augmenta ; voici le détail et le prix :

Billet de premières, Loges de 3 à 8 places aux 1res, Loges de 2, 4 et 6 places sur l'orchestre	6 livres
Loges de 4, 6 et 8 places aux secondes	5 »
Billets de secondes Loges de 2 et 4 places aux troisièmes	4 »
Billets de parquet	3 » [4]

L'accès du concert n'était — on le voit — qu'à la portée du petit nombre ; le moment n'était pas encore aux concerts populaires.

1. *Journal de Paris*, 23 décembre 1789 et 2 février 1790.
2. *Journal de Paris*, 25 mars et 11 avril 1790.
3. Voici le prix des entrées après la transformation de la salle par Simart et Mouret : « On a distribué les gradins qui font face à la tribune de sorte qu'on pourra retenir des places séparées depuis quatre jusqu'à huit sur le pied de 4 l. chacune. On ne paiera que 3 l. aux places des gradins qui sont sur les côtés et 2 l. au parquet comme à l'ordinaire » (*Mercure*, août 1728, p. 1677).
4. *Journal de Paris*, 14 avril 1784.

XI

LE PERSONNEL ARTISTIQUE

Orchestre et chœurs

A l'origine, le personnel composant le Concert spirituel, à titre fixe, fut des plus réduits, c'était conforme aux usages du temps : il n'y avait point besoin d'un orchestre nombreux, ni d'un chœur imposant, alors qu'on trouvait qu'un concert français composé de dix-huit instruments et de deux voix de femmes produisait « un effet admirable ». Donc, avec environ 60 exécutants, orchestre et chœur, Philidor se présenta dans des conditions remarquables pour l'époque, et l'on admira fort ses exécutions d'ensemble.

Nous ne nous occupons point dans ce chapitre, des « récitants » ou solistes qui, tout d'abord, ne furent point attachés au concert. C'étaient en général des sujets de la Musique du roi ou de l'Opéra ; ils se renouvelaient selon les exigences du programme. Plus tard il y en eut qui firent partie du personnel fixe pendant un temps plus ou moins long. La plupart d'entre eux chantaient en soliste à l'occasion. D'autres n'étaient que de passage dans la capitale. Les uns et les autres seront mentionnés dans la seconde partie de ce travail consacré à l'exposé des travaux du Concert.

Quant à l'orchestre et aux chœurs, l'on ignore pour la période initiale, leur composition respective ; on sait seulement par la note du *Mercure de France*, que recrutés dans la Musique du roi, à l'Opéra et dans les principales maîtrises des églises de la capitale, ils formaient « au nombre de 60 » « un parfait assemblage de voix et de joueurs d'instruments »[1]. Toutefois, si l'on considère l'effectif de la musique de la Chapelle royale, on peut supposer que les choristes étaient les plus nombreux, car, en 1712, ils se trouvaient 88 contre 19 instrumentistes. (v. *La Musique de la chapelle royale*, par Constant Pierre).

Pour la période suivante, on ne possède, numériquement et nominalement, aucun renseignement sur l'importance des chœurs et de l'orchestre. Mais, n'est-il pas à penser que de 1734 à 1748, alors que l'Académie royale de musique régissait directement le concert, choristes et symphonistes se recrutèrent en grande partie dans le personnel du théâtre ? Le seul indice que nous trouvions pour cette époque, consiste dans le total des sommes payées « aux musiciens » lors de quelques concerts

---

1. *Mercure*, mars 1725, p. 616.

de l'année 1743. Pour les séances des 23 mai, 2 et 13 juin, ils reçurent 1785 livres, puis 1 214 pour celles des 15 août et 8 septembre ; enfin, celles des 1er novembre, 8 et 25 décembre leur en rapportèrent 1 854 [1]. C'est une moyenne d'environ 600 livres. Combien étaient-ils à partager cette somme ?

Royer et Capperan mirent le concert sur un grand pied. En 1750, on constatait que l'orchestre était considérablement et avantageusement augmenté. A partir de ce moment l'incertitude cesse, grâce à la collection de l'almanach *Les Spectacles de Paris* publié par Duchesne, qui contient des listes nominatives du personnel choral et orchestral. Les déformations de noms, les lacunes et inexactitudes, les indications vagues, n'y manquent certes pas — des défectuosités inévitables dans les publications de ce genre, rédigées hativement et à l'avance — néanmoins, lorsqu'une absolue précision n'est pas nécessaire, leurs renseignements sont parfois très utiles, surtout lorsqu'ils constituent la seule source à laquelle on puisse puiser. Sous ces réserves, faisons le dépouillement des 40 volumes parus jusqu'à la disparition du Concert.

Donc, considérablement augmenté, l'orchestre de Royer et Capperan comportait en 1750, 36 exécutants, dont 26 pour les instruments à cordes : violons, parties (altos), basses (violoncelles) et contrebasses ; les 10 autres jouaient des instruments à vent : flûtes et hautbois (5), bassons (3, puis 4), trompette (1) et timbales (1). C'était là toute la « symphonie ». Le chœur, légèrement plus nombreux, se divisait, suivant une coutume assez ancienne, en premiers et seconds dessus, haute-contre, taille, basse-taille et basse-contre, dans une proportion à peu près égale pour chaque sorte de voix. Ce qui ne laissera pas de surprendre, c'est que la partie de premier dessus était remplie par des hommes, alors que les femmes chantaient le second dessus. A la fin de l'année 1751, on fit passer 4 hommes au second dessus et deux femmes les remplacèrent au premier. De la sorte les deux parties devinrent mixtes, mais la prépondérance appartenait aux hommes pour la partie supérieure. Il en fut ainsi jusqu'en 1762.

Avec les 7 récitants, l'effectif complet des exécutants comprenait 82 personnes en 1751, chiffre qui par augmentations successives parmi les récitants, les violons et basses, les parties et les choristes, s'élevait à 99 en 1762 (v. le résumé comparatif et les états nominatifs ci-après).

Sous le rapport du nombre, il n'y eut pas de changements sensibles pendant la direction Dauvergne, Capperan et Joliveau ; il n'y a eu à signaler que des modifications dans la répartition des éléments. Le quatuor à cordes subit plutôt une diminution dans les premiers violons qui avaient été au nombre de 17 à 19 sous la direction précédente, et qui varièrent de 15 à 17. De même les parties (altos) qui avaient été portées à 3 en 1761, revinrent au chiffre primitif de 2. Les basses et les contrebasses restèrent au nombre habituel (8 et 2). Dans l'harmonie, on ne remarque que le rétablissement en 1766-67 d'un trompettiste supprimé en 1760.

Pour le chœur, réduit à 43 exécutants, la diminution se compense par l'augmentation des récitants, les six parties restant à peu près dans la même proportion. En 1765, la substitution complète des femmes aux hommes, dans les dessus, était accomplie, mais on ne tarda pas à revenir à la première classification : en 1769-70,

---

1. Arch. nat. AJ XIII 8 (III).

les hommes reparurent pour plusieurs années tant dans les parties de premiers que de seconds dessus.

Gaviniès, Leduc et Gossec (1773) réunirent le plus grand nombre d'exécutants (113) et leur trop courte direction fut signalée par une augmentation très sensible du quatuor orchestral. Ils doublèrent le nombre des quintes (altos) et des contrebasses (4), en même temps qu'ils augmentèrent le nombre de basses (10 au lieu de 8). Dans l'harmonie, ils introduisirent 2 clarinettes et doublèrent la partie de trompette. Pour le chœur ce fut la continuation du système précédent, sauf que les hommes et les femmes se partagèrent les parties de dessus.

Avec Legros (1777) l'effectif de personnel fixé subit une assez forte diminution. Son maximum descendit à 92 et 95 exécutants, chiffres semblables à ceux de 1756, par la seule réduction du nombre de choristes. Ils ne se trouvèrent plus que la moitié du nombre usité jusqu'alors. La cause de cet abaissement tient à l'abandon de plus en plus accentué des œuvres chorales latines ; les anciens motets ne jouissaient plus d'autant de faveur ; le chant individuel prévalait sur le chant d'ensemble, le goût était tout aux ariettes italiennes.

L'orchestre resta à peu près comme Gaviniès l'avait organisé. En certaines années il y eut 18 violons ; pour d'autres, leur nombre fut de 20, 21 et 23. D'abord porté à 6 le nombre des quintes fut ramené à 5 puis à 4. Pour les basses, on en revint aux 8 employées de 1760 à 1773 et les contrebasses, après avoir été 6 pendant une année, puis 5 pendant une autre, se maintinrent définitivement à 4. Le doublement du pupitre des cors, le dédoublement de la partie de trompette et le retour, en 1780, des 4 bassons qui avaient été réduits à 3 en 1778, avec l'adjonction d'un cinquième cor, à titre de soliste, complètent les mutations opérées pendant la direction de Legros.

En somme, les conquêtes de l'orchestre se bornent à l'introduction des cors (1752) et des clarinettes (1774). C'est surtout par des variations de quantités que l'effectif du personnel se différencie d'une direction à l'autre, l'écart entre les chiffres minimum et maximum fut de 82 à 113 pendant la période 1751-1789. Le résumé récapitulatif ci-après présente d'une façon plus tangible les phases du mouvement qui s'est accompli de 1751 à 1789.

Résumé comparatif du personnel exécutant

		Royer et Capperan			Dauvergne Capperan		Dauvergne Berton	Gaviniès et C°	Legros		
		1751	1756	1762	1763	1768	1773	1774	1778	1785	1789
Récitants		7	10	10	10	14	15	11	12	10	10
Orchestre	Quatuor	26	27	30	27	29	28	42	40	41	40
	Harmonie	10	13	12	12	13	15	16	16	17	17
Chœur		39	44	47	43	43	42	44	27	24	19
Total des exécutants		82	94	99	92	99	100	113	95	92	86

DEUXIÈME PARTIE

LES TRAVAUX DU CONCERT

I

DIRECTION PHILIDOR

1725-1727

Dans les conditions où il lui était permis d'avoir un concert public, la tâche de Philidor se révélait singulièrement compliquée. L'interdiction de faire chanter « aucune musique française ny morceau d'opéra » lui ôtait le moyen d'apporter la variété indispensable à tout programme ; car, exclusivement composées de « musique spirituelle », les séances eussent promptement engendré la monotonie et cessé d'intéresser le public. En effet, sans médire des sentiments qui animaient les fidèles sujets de Louis XV, on peut croire qu'en dépit de leur piété, nul souci de dévotion ne les attirait au Concert et qu'ils ne le considéraient pas comme une suite ou un complément des cérémonies religieuses. Ils y cherchaient vraisemblablement une distraction, un dérivatif à leur désœuvrement pendant la fermeture obligatoire des spectacles.

Philidor résolut la difficulté en faisant une assez large place à la musique instrumentale. Ses concerts se composaient donc de motets à grand chœur, de symphonies (au sens primitif de ce mot), de pièces ou suites pour violon ou flûte. Ce n'est qu'exceptionnellement que des motets à voix seule y trouvèrent place.

A la séance inaugurale du 18 mars 1725 à 6 heures du soir on entendit deux motets à grand chœur du célèbre Michel-Richard de Lalande : *Confitebor* et *Cantate Domino*, une suite d'airs de violon et un caprice du même auteur avec le concerto de Corelli intitulé *La Notte di Natale*.

Lalande avait conquis de bonne heure une grande notoriété ; ses motets, d'une réelle valeur musicale étaient fort appréciés du public et des musiciens ; ils constituèrent donc le fonds du répertoire du Concert. Dans les premières années on en donna jusqu'à trente auditions c'est-à-dire qu'il n'y eut pas de concert sans qu'une ou plusieurs des œuvres du compositeur ne figurassent au programme, et, fait unique, jusqu'en 1770 il ne se passa pas d'année où l'on n'entendit des motets de Lalande. On juge de la faveur qu'ils conservèrent pour pouvoir être exécutés pendant quarante-six années consécutives.

En 1726 Philidor admit à l'audition un plus grand nombre de compositeurs, parmi lesquels nous voyons : Bernier, maître de musique de la Sainte-Chapelle ; Gilles, en son vivant maître de chapelle de la cathédrale de Toulouse, dont on chanta des petits motets jusqu'en 1770 ; Colin de Blamont, auteur de nombreux divertissements, cantatilles, ballets etc. Montéclair, l'introducteur de la contredanse à l'Opéra,

dont le motet *Exaltabor* fut « gouté des sçavants » mais dont le nom ne devait reparaître qu'après la représentation de son chef-d'œuvre, *Jephté*; Dornel, organiste de Sainte-Geneviève ; Courbois, dont le motet *Omnes gentes* avec timbales et trompettes fit sensation et revint sur les programmes deux années de suite ; Philidor, qui vit accueillir avec une faveur marquée son motet *Domini est terra.*

Les noms de ces divers compositeurs reparurent dans les années suivantes, mais il en est d'autres qu'on ne vit qu'une fois. Dans ce nombre se trouvent Lallouette, disciple de Lully, auteur de plusieurs opéras ; Desmarets dont les œuvres dramatiques connurent quelque faveur ; Guignard, de la musique du roi, et Pétouille.

A ces noms ne s'ajoute en 1727 que celui de Villeneuve, ancien maître de musique de la cathédrale d'Aix et futur auteur du ballet héroïque *La Princesse d'Elide,* représenté à l'Opéra le 20 juillet 1728, qui mit en musique le psaume *Dominus Regnavit* traduit en vers français par l'abbé Pellegrin. Mais en 1728 l'adjonction de la musique profane vint accroître la liste des compositeurs entendus. Dès le mois de décembre le *Mercure* avait annoncé que le Concert serait donné deux fois par semaine : le lundi et le samedi pendant l'hiver et que l'on y exécuterait un court divertissement de musique italienne et française, des sonates et un grand motet pour finir, les jours de fêtes solennelles. La mise en vigueur de cette décision date du 20 décembre 1727. On l'inaugura par un divertissement de Tanevot : *Le Retour des Dieux sur la terre,* mis en musique par Colin de Blamont, qui avait été composé à l'occasion du mariage de Louis XV (1725) et exécuté au château de Fontainebleau. Colin de Blamont fut un des auteurs les plus fréquemment entendus ; il donna plusieurs divertissements dont les titres ne sont pas toujours indiqués et des cantates à une ou plusieurs voix telles que *Didon, la Toilette de Vénus,* etc.

Il y eut ainsi une quarantaine de séances de janvier à avril 1728 et Clérambault, Batistin, Burette, Campra, Destouches défrayèrent les programmes. Le Concert était encore de fondation trop récente pour que des œuvres eussent été spécialement écrites à son intention ; celles qu'il offrait à son auditeur n'avaient plus le mérite de la nouveauté ; mais tous n'avaient pas eu le privilège de les entendre auparavant.

De Clérambault on peut citer pour cette période les cantates *Orphée, Léandre et Héro* et *la Musette,* exécutées plusieurs fois ; de Batistin on donna *Céphale et Procris* ; de Destouches on reprit *Oenone,* la première des cantates chantées à l'Opéra (en 1716) ; de Dutartre on entendit la cantate à une voix « forte goutée » *La Paix,* et de Campra, qui donna en même temps plusieurs motets importants, citons le divertissement *Les Muses rassemblées par l'amour* accueilli avec « beaucoup de plaisir », sans omettre les fragments de *La grotte de Versailles* de Lully.

En présence de cette multiplicité de « concerts français » la musique religieuse fut quelque peu sacrifiée. En dehors de Lalande dont les motets étaient de règle et de Courbois dont le « très beau motet » avait déjà été donné, Campra, Delacroix, Bernier et Dornel furent les seuls qui en fournirent. Sur les trois qu'on exécuta, de Campra il y en eut un tout nouveau qui « fit plaisir infini », *Deus noster refugium* ; les deux autres sont *Deus in nomine tuo salvum* et *In convertendo.*

Les soli dans les grands ensembles ou dans les motets à une ou deux voix eurent pour interprêtes Melles Antier et Pélissier et le sieur Chassé, premier sujet de l'Opéra. La première appartenait à ce théâtre depuis 1712 ; la seconde y débuta le 17 octobre 1726 dans le rôle de Thisbé de la tragédie lyrique *Pyrame et Thisbé* écrite par F. Rebel et F. Francœur, soit une quinzaine d'années avant de paraître au concert. Melle Pélis-

sier venait de l'Opéra de Rouen qu'elle avait quitté lors de la déconfiture de son père qui le dirigeait. Quant à Chassé il tenait les premiers rôles à l'Opéra depuis de nombreuses années.

A partir de 1728, Melle Lemaure qui avait repris sa place à l'Opéra se fit entendre fréquemment au Concert spirituel. Au cours des années 1727 et 1728 on présenta Melle Delba, qui chanta des cantates et ariettes italiennes de Batistin « avec beaucoup de précision, et Melle Dellebarre [1] qui fit preuve d'une « justesse admirable » dans une ariette italienne.

D'autres chanteurs ne firent que paraître au concert sans y revenir plus tard : ce sont Dangerville, Duménil, Le Prince, Melles Pitron, Minier et Drouin. Cette dernière, de la Musique de la reine, parut uniquement avec la cantate de Dutartre *la Paix*. L'abbé Palmerini, un étranger, chanta en 1726 un motet de sa composition, « très gouté par les amateurs de la musique italienne » [2] ce qui signifie qu'il ne fut généralement pas prisé.

La part de la musique instrumentale fut assez large, avons-nous dit, de par les conditions initiales du privilège de Philidor ; l'extension qui fut consentie en 1727 devait l'accroître encore.

Dès le premier jour on entendit une suite d'airs de violon et un caprice de Lalande ainsi qu'un concerto de Corelli puis les violonistes Baptiste au jeu simple et expressif et Guignon, le roi de la corporation des violons et l'un des plus habiles virtuoses de son temps, rivalisèrent d'adresse dans des « pièces de symphonie » accompagnées d'un basson et d'une basse de viole et furent chaleureusement acclamés.

L'année suivante ce fut au tour de Rebel et Francœur, appartenant tous deux à l'Académie royale de musique, de se faire applaudir et d'exécuter des pièces à deux violons. Ensuite vinrent Sénaillé, auteur d'élégantes compositions pour son instrument, qui remporta de grands succès en Italie comme virtuose ; Vautier, excellent « joueur de violon », qui ne reparut plus au concert ; et le célèbre Leclair, à l'archet agile et triomphant des plus grandes difficultés, qui lutta de virtuosité avec Guignon dont « l'exécution était très surprenante ». Ce fut une émulation pleine d'intérêt pour les auditeurs.

En 1726 parurent les flutistes : Blavet, depuis longtemps attaché à l'Opéra et soliste apprécié ; Lucas et Buffardin, ce dernier un Provençal au service du roi de Pologne qui joua plusieurs concertos « avec toute la précision, la vivacité et la justesse imaginables [3]. » Par la suite, Blavet fut entendu régulièrement tous les ans jusqu'en 1749. Il était appointé à l'année.

L'importance de l'orchestre — disons de la symphonie pour employer l'expression du temps — était pour ainsi dire nulle. Accompagner très discrètement, tel était son rôle aussi bien au théâtre qu'au concert. On ne songeait point à lui demander autre chose que de courts intermèdes ; il servait au remplissage. Aussi son répertoire consistait-il en pièces peu développées ; les instruments jouaient presque constamment notre contre note, ne dialoguant que fort rarement. On n'entrevoyait pas encore les ressources qui devaient résulter de son émancipation. Il subissait

---

1. Peut-être ne s'agit-il que d'une seule et même personne.
2. *Mercure*, 1726, p. 390.
3. *Mercure*, 1726, p. 844.

toujours l'influence des méthodes primitives, c'est-à-dire qu'il était écrit suivant les procédés de la musique chorale.

On prenait cependant plaisir à l'entendre et lors même qu'une œuvre s'écartait quelque peu des errements traditionnels, on l'acceptait sans trop de surprise. Tel fut le cas du « concerto de trompettes, cor de chasse hautbois et timbales avec les chœurs de toute la symphonie » du signor Antonio exécuté le 23 mars 1728. C'était bien pourtant une exception ; la préférence allait aux « suites de noels » jouées par toute la symphonie avec accompagnement de timbales et trompettes qui faisaient toujours « un extrême plaisir. »

II

DIRECTION SIMART ET MOURET
1728-1733

En prenant la direction du Concert, Mouret n'apporta pas de changements profonds au plan adopté par son prédécesseur pour la composition des programmes. Il le développa et donna à l'entreprise une impulsion plus active, en rapport avec les circonstances. Pendant sa gestion la musique latine fut sacrifiée, elle n'eut qu'une place accessoire ; le nombre de séances de musique profane était bien supérieur à celui des jours de fêtes où l'on devait obligatoirement se limiter à la musique religieuse et instrumentale.

Mouret se distingua surtout dans la composition d'aimables divertissements pleins de charme et c'est à juste titre que ses contemporains le surnommèrent « le musicien des grâces » ; mais ce n'est pas parce que la nature de son talent le portait vers la musique de genre qu'il a donné la prépondérance aux divertissements, cantates, cantatilles, ariettes etc. ; il usait seulement de la faculté qui lui avait été laissée et se conformait aux préférences du public. Eut-il d'ailleurs tenté de faire prévaloir la musique profane qu'on serait mal fondé de le lui reprocher, la musique religieuse ayant dans les églises et les chapelles, quantité de débouchés qui faisaient totalement défaut à la musique de chambre ou de concert. A chacune son domaine : la musique latine à l'église, la musique profane au concert.

Comme son prédécesseur, Mouret donna des motets à grand chœur, des motets à une, deux et quelque fois trois voix égales ou diverses. L'audition d'airs italiens fut une exception et, à partir de 1733 il n'y eut plus de cantates françaises, on revint exclusivement, pour un temps, à la musique latine. Quant à la musique instrumentale, elle consista, comme par le passé en pièces, ouvertures et suites pour la symphonie et en concertos, duos, et quelques trios pour divers instruments.

Aucune œuvre de Mouret n'avait exécutée pendant la direction de Philidor bien qu'il ait eut déjà à son actif de réels succès tant pour ses divertissements que ses comédies françaises et italiennes ou ses ballets représentés à l'Opéra. Il en fit exécuter, sans abuser toutefois de son pouvoir. Loin d'écarter ses confrères il leur réserva une place considérable. A peine compte-t-on par année une dizaine d'œuvres de sa composition.

Mouret donna pendant les cinq années de sa direction un plus grand nombre de cantates françaises (11) que de motets latins (4) de sa composition ; tandis qu'après son départ et sa mort ses successeurs firent exécuter dix de ses motets qu'il n'avait pas fait entendre lui-même, mais pas de cantate. Cela tient uniquement à ce que,

pendant sa gestion les concerts français furent plus nombreux et qu'ensuite il y eut retour à la musique dite « spirituelle ».

En 1728 Mouret ne fit exécuter qu'une seule œuvre française de sa composition : *Les amours de Silène*, divertissement bachique « très gouté et applaudi » chanté par Chassé et Melle Antier, mais l'année suivante il produisit sept cantates ou cantatilles : *Le Guy l'an neuf, La Mort de Didon, Eglé, Andromède et Persée, l'Hymne à l'Amour, Eglé* etc. chantées par Melle Lemaure ainsi que *La Beauté couronnée* divertissement tiré du *Temple de Gnide*, que l'on exécuta plusieurs années de suite et qui était « toujours très gouté ». Enfin, en 1732 il y eut deux cantates françaises dont les titres ne sont pas indiqués et le prologue de son ballet *les Fêtes de Thalie* que l'Opéra avait représenté en 1714 et repris en 1722.

Comme motets, Mouret offrit en 1730 *O sacrum convivium* à deux voix avec symphonie qui fut exécuté plusieurs fois jusqu'en 1733 et son *Usquaequo* interprêté par Melle Lemaure, œuvre qui servit de morceau de début à presque toutes les cantatrices jusqu'en 1770. Son *Benedictus* chanté par Jélyotte en 1733 connut un succès à peu près égal ; on le vit reparaître régulièrement jusqu'en 1767.

On cherche vainement les raisons qui poussèrent Mouret à présenter en 1733 une adaptation du *Pange lingua* sur des motifs de la sarabande du 4e acte (« Nous vivons dans l'innocence ») de *Jephté* de Montéclair représenté à l'Opéra en 1732 et sur le chant de la bergerie (« quand on vient dans ce bocage ») du *Roland* de Lully, avec addition de quelques versets de sa composition ! Cette macédoine interprétée par Melle Lemaure et les chœurs fut très applaudie, mais jamais on ne la resservit. Quel besoin l'auteur de cet arrangement éprouvait-il de recourir à cet étrange procédé alors qu'il était parfaitement capable de produire des œuvres originales et de réelle valeur ? Les divers autres motets exécutés de 1735 à 1773 le prouvent suffisamment.

Où Mouret obtint un succès plus honorable ce fut dans ses œuvres instrumentales. Sa *Suite de symphonies et de fanfares* que les cors de chasse du comte de Charolais exécutèrent en 1729 remporta un vif succès de même que sa *Symphonie de violons, hautbois, trompettes et timbales* que l'on entendait toujours « avec plaisir » (1729-1730) et diverses pièces ou suites de symphonies.

En dehors de Lalande, dont on exécuta en 1733 deux motets qui n'avaient pas encore été entendus au concert : *Beati omnes* et *Eructavit* et qui ne furent plus chantés par la suite, et de Bernier qui joignit à ses œuvres précédentes un petit motet à deux voix, quatorze compositeurs dont on n'avait rien exécuté jusqu'alors au concert furent admis à y faire entendre diverses œuvres. Citons dans l'ordre : Couperin organiste du roi qui ne retrouva pas avec son *Benedixisti Domine* (1728) le succès que lui valurent ses œuvres d'orgue et de clavecin ; Delacroix, maître de musique de la Sainte Chapelle, auteur d'un *Jubilate Deo* à grand chœur (1728) et d'un motet pour trois basses-tailles (1729) ressouvenir — du moins dans les éléments d'exécution — des anciennes chansons à boire, en parties ; Gomay qui donna successivement trois motets : *Super flumina, Domine in virtute* et *Te Deum* (1729) ; L'abbé Gaveau se fit connaître dans la quinzaine de Pâques de 1731 par divers motets ; quelques-uns sont désignés par leurs premiers mots suivant l'usage, tel *Lauda Jerusalem* (1731) dont le manuscrit est à la Bibliothèque nationale [1] ; les autres ne le

1. Bibliothèque nationale Vm[1] 1342.

sont que par des indications générales : motet à grand chœur (1731), nouveau motet à grand chœur (1733). L'Abbé Madin, maître de musique à la cathédrale de Tours rencontra un accueil très sympathique et une parfaite exécution de son nouveau motet (1732) ; pourtant dix ans s'écoulèrent sans que ses œuvres reparussent au concert. Pareil sort était réservé à l'abbé Blanchard, maître de musique de l'église de Besançon, quoique son motet eut été fort applaudi.

C'est tout à fait exceptionnellement qu'à cette époque un compositeur étranger fut admis au concert ; un seul, Palmerini, avait paru jusqu'alors en chantant lui-même son motet. Bononcini ex-maître de musique des empereurs Joseph et Léopold, auteur de 78 opéras représentés en Italie, à Vienne et en Angleterre, fut le second. On entendit son *Miserere* à grand chœur dont il n'y eut qu'une seule exécution bien que la musique en ait été trouvée « admirable dans toutes ses parties tant pour la composition que pour l'exécution. »[1] Ce fut par un *Exultate Justi* à grand chœur et symphonie que Bordier, maître de musique des *Saints-Innocents* débuta au concert en 1733 et Grenet s'y présenta, avant de faire représenter à l'Opéra le *Triomphe de l'harmonie*, avec un motet à grand chœur (1734) suivi d'un autre : *Levavi oculos* (1735) ; enfin n'oublions pas, pour clore la liste des compositeurs de musique latine l'abbé Luc ou Duluc, bénéficier de l'église de Paris, que l'on ne revit que quelques années plus tard et un certain Dupin aussi peu connu que son œuvre (1732).

Certains auteurs se sont produits avec des œuvres de genres différents, passant du léger au sévère, de la cantatille à l'austère motet. A peu d'intervalle Dubousset faisait chanter un divertissement l'*Amour guéri par l'amour* (1729) et un motet à une voix : *Hodie Christus natus est* (1729- 1731) l'un et l'autre plusieurs fois répétés. Cette incursion dans le domaine profane fut d'ailleurs la seule ; Dubousset donna ensuite un motet en duo (1730, 1733), un autre motet qui revint souvent au programme jusqu'en 1744, un *Magnificat* (1730), un *Venite exultemus* (1731) et un *Laudate Deum* (1738). Louis Lemaire offrit pareillement un divertissement : l'*Automne ou le triomphe de Bacchus*, une cantatille, l'*Eté* et un petit motet qu'interpréta Melle Erremens (1729) ; puis il donna un motet à deux dessus qui valut un sympathique succès à M^elles^ Erremens et Petitpas (1730, 1733), suivi d'une cantatille *La Constance* (1732) et un *Jubilate Deo* dont l'exécution échut à Melle Petitpas (1733). Renier qui avait débuté avec un motet reparut avec une cantate, *Le Jugement de Paris*, chantée par Melle Lemaure et *l'Amour aveuglé par la folie*, dite par Melle Bourbonnois (décembre 1728), ainsi que Dornel dont le divertissement *Les Elèves d'Apollon* fut chanté à plusieurs reprises (1729).

Sous la précédente direction, on n'avait entendu qu'une seule cantate de Batistin qui avait publié quatre livres de 1706 à 1714. Quatre autres cantates furent données en 1728 et 1729 ; *l'Union de la musique italienne et française*, les *Bains de Thomery*, chantée par Melle Bourbonnois, *La Prise de Lerida* et *Démocrite et Héraclite*. Cette dernière était à deux voix. Elle fut chantée par Dun et Melle Bourbonnois ; on l'avait entendue en 1722 dans le ballet dit des *Fragments*.

On revit encore les noms de L. N. Clérambault, Campra et Colin de Blamont. Aux œuvres de Clérambault déjà exécutées et qui reparurent plusieurs fois, on ajouta *Alphée et Aréthuse*, dite par Melle Antier (1728) et *Le Soleil vainqueur des*

---

1. *Mercure*, avril 1733, p. 816.

nuages, divertissement donné à l'Opéra le 12 octobre 1721 à l'occasion du rétablissement de la santé du roi, puis à la cour. L'accueil fait à cette œuvre par le public de l'Opéra avait été des plus froids ; il semble que l'impression fut toute autre au Concert spirituel, car Melle Antier chanta plusieurs fois cet à-propos. Un motet *Benedictus Dominus* (1728), *Les Sauvages*, diverstissement à grand chœur (1729) et *l'Apothéose d'Hercule* (1732) forment la part de Campra. Celle de Colin de Blamont consiste seulement en reprises.

Les nouveaux venus furent Burette, qui fit entendre trois cantates : *Le Printemps* (1728), *Sapho* (1729) et *Bacchus* (1730) ; Daquin, organiste de Saint-Paul, auteur de deux diverstissement plusieurs fois exécutés : *La Fausse indifférence* (1728) et *l'Union de l'amour et de l'hymen*, paroles de Carolet (1729) ; Paulin, ex-bénéficier de Notre-Dame, maître de musique de la chapelle Saint-Honoré qui obtint un franc succès avec le *Triomphe de Daphné* (1728) et avec *les Titans vaincus par Apollon* (1729) ; Morin, un des initiateurs de la cantate française dont *la Chasse du cerf*, divertissement qui avait été chanté pour la première fois devant le Roi à Fontainebleau le 25 août 1708, fut fréquemment exécuté de 1728 à 1733.

Il est un autre compositeur qui trouva place pour la première fois sur les programmes du concert et que l'on s'étonne de ne pas y rencontrer plus souvent, c'est Rameau. Une seule fois en novembre 1728, Melle Lemaure chanta sa cantate *Le Berger fidèle* et ce fut tout. Nous ne verrons plus revenir ce grand nom qu'en 1751 à l'occasion de l'exécution de son motet *In Convertendo* (mal accueilli), car on ne peut tenir compte des ouvertures d'opéras ou suites d'airs extraits de ces ouvrages, que Balbastre jouait sur l'orgue de 1755 à 1768, quand tant d'œuvres originales qui s'offraient au choix des directeurs étaient délaissées !

M^elles^ Lemaure de l'Opéra et de la Musique du roi (1728-1733), Antier (1728-1729) et Delba (1727-1728) continuèrent à interpréter ces diverses œuvres communément avec Melle Bourbonnois, qui fit plusieurs rentrées au Concert et appartint plus tard au personnel de l'Opéra, Melle Erremens, premier sujet de l'Académie Royale de musique où elle entra en 1721 et musicienne de la chambre du roi depuis le 12 mars 1722 (1730-1737), Melle Petitpas appartenant au même théâtre où elle avait débuté le 22 janvier 1727 (1731-1734), Melle Lenner de la Musique du roi (1731-1733) et Melle Courvasier (1732-1733).

D'autres ne firent que passer : telle Melle Bartholet transfuge provinciale à la voix juste, très applaudie dans la cantate *La Prise de Lérida* de Batistin et deux ariettes italiennes.

Du côté des hommes nous voyons Dun, sujet de l'Opéra, Ducros et Benoit (1730 et 1732) plus un certain Mayssonave que l'on n'entendit qu'un certain nombre de fois en 1730, ainsi qu'il en fut pour Bérard en 1734 dont la notoriété grandit par la suite dans le professorat et qui se fit remarquer par la publication d'un *Traité d'art du chant* dédié à Mme de Pompadour (1755).

Deux chanteurs italiens parurent successivement. Le 28 septembre 1729 Annibalino, fameux musicien italien et premier acteur de l'Opéra de Londres, interpréta un motet latin « dans le vrai goût de la musique italienne » et deux petits airs de même origine. Puis, le 8 décembre de l'année suivante, ce fut le tour de Bordicio de chanter deux ariettes qui furent « goutées de ceux qui aiment cette sorte de chant » [1].

---

1. *Mercure*, décembre 1730, p. 2759.

Le début sensationnel, durant cette période fut celui de Jélyotte, entré depuis peu à l'Opéra. Il chanta pour la première fois au Concert au mois de mai 1733 et sa belle voix de haute-contre fit une vive impression. Habile chanteur, il était en même temps instrumentiste expérimenté. Tantôt on le vit remplissant une partie de premier violon à la chapelle royale, tantôt il jouait du violoncelle à l'orchestre du théâtre des « petits cabinets » ou chantait chez la marquise de Pompadour un petit motet de sa composition ; le plus souvent il exerçait les fonctions de maître de guitare du roi. Jélyotte fut incontestablement une des célébrités de son temps et l'on ne s'explique pas pourquoi il ne devint pas un des interprètes habituels du Concert spirituel. On ne l'y vit régulièrement que de 1733 à 1735 et une fois en 1736. Puis il n'y vint qu'à de longs intervalles, une fois en 1747 et deux fois en 1757. L'Opéra se le réservait-il exclusivement ?

Excepté Blavet qui joua tous les ans des sonates et des concertos de flûte applaudis pour leur « parfaite exécution », l'on n'entendit, comme solistes, que des violonistes. L'école italienne fut représentée par Madonis, de Venise, « excellent joueur de violon » vigoureusement applaudi à ses dernières auditions (1729) ; par Toscano (1731) et par Somis « fameux joueur de violon du roi de Sardaigne » qui fit sur le public une plus vive impression que les précédents. On trouva qu'il exécutait ses sonates et ses concertos « dans la dernière perfection ». Ce « grand maître » attira « de nombreuses assemblées »[1] dont les chaleureux applaudissements lui témoignèrent le plaisir qu'en éprouvait à la justesse de son jeu et à sa brillante exécution.

Les artistes français continuèrent néanmoins de mériter les faveurs des auditeurs. C'étaient Sénaillé et Guignon (1729-30) ; Jean-Marie Leclair (1730 à 1734) que l'on entendit souvent sans se lasser ; Baptiste (Anet) qui « tirait de son instrument les plus beaux sons dont l'oreille puisse être frappée » reparut en 1732. Deux nouveaux violonistes se révélèrent, l'un Leroy dont on sait peu de choses, (1734), l'autre Aubert dont la réapparition à diverses époques indique la réussite.

Le basson n'est certes pas un instrument propre au solo. Plusieurs bassonistes abordèrent cependant l'estrade du concert sans que cela parut insolite. Signalons donc cette innovation qui remonte à 1731, tout en regrettant de ne pas pouvoir en faire connaître l'auteur non désigné par les annalistes.

Si la présence du basson est tolérable par ce que cet instrument peut convenir à l'exécution d'œuvres musicales, il ne peut en être de même de la vielle et la musette entièrement dénuées d'expression et trop vouées à l'exécution de morceaux d'un art rudimentaire ; aussi ne parurent-elles en 1728 et dans les années suivantes que pour accentuer la couleur champêtre et le caractère pastoral des *suites d'airs de noel* exécutées par l'orchestre, ou pour accompagner les *airs de noel* composés par Corrette (1732).

Comme musique de chambre proprement dite nous n'avons à enregistrer que des duos de violon (1730) ou de violon et de flûte (1730-1733) et un trio (1728, 1730).

1. *Mercure*, avril 1733, p. 816.

III

DIRECTION DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE

Pendant les treize années de l'exploitation du Concert spirituel par l'Académie royale de musique, les directeurs en confièrent la conduite artistique à Rebel qui partageait avec Francœur les fonctions de chef d'orchestre ou plutôt de batteur de mesure à ce théâtre. Il ne s'en suit pas qu'il ait été absolument libre de donner à l'entreprise une impulsion personnelle et dès lors on ne sait dans quelle mesure il mérite les éloges et les critiques. Autant que l'on puisse en juger d'après le petit nombre de programmes ou plutôt d'après les fragments qui en subsistent, cette période ne fut ni plus ni moins active que les précédentes. Elle le serait plutôt moins par suite de la suppression des concerts supplémentaires de musique française si elle ne rachetait cette diminution du nombre de séances par davantage de débuts d'artistes et quelques tentatives d'extension du répertoire.

C'est toujours la musique des auteurs français qui domine tant pour les motets que pour les œuvres instrumentales. A peine entendit-on par année, de 1735 à 1741, trois ou quatre ariettes ou airs italiens dont un de Haendel (1736) et quelques œuvres — motet et quatuor — de Telemann (1738).

Les concerts n'ayant plus lieu qu'aux époques de l'année originairement fixées, on ne donnait plus que des œuvres vocales latines et principalement des motets à grand chœur ; on en compte jusqu'à 50 dans une année soit deux par concert. Les motets à voix seule ne dépassent pas une moyenne de 10 à 12 par an et ceux à deux voix continuent d'être l'exception. Une seule fois on fit une incursion dans le domaine de l'opéra en exécutant un chœur du 1er acte de *Jephté* de Montéclair (1735) ; encore était-ce un sujet biblique.

Dans le domaine de la musique de chambre on vit apparaître des sonates de violoncelle (1738) ainsi que des solos de trompette (1738) et de hautbois (1741) s'ajoutant aux concertos et sonates de violon — que l'on entendait à chaque concert — et à ceux de flûte. Les pièces de symphonies à deux violons augmentèrent à partir de 1737 pour devenir plus fréquentes en 1745-1746. On commença à exécuter des duos d'instruments dissemblables : hautbois et basson (1735-1736) violon et flûte (1739).

Comme ressouvenir d'antiques distractions familiales une « excellente musicienne de Rennes », Melle Lévi, exécuta un concerto de pardessus de viole — alors tombé en désuétude — et, nous dit le *Mercure* « elle tira de cet instrument des sons plus vifs et plus parfaits qu'il n'en produit ordinairement et promena son archet

sans aigreur jusqu'au haut du manche »[1]. On prit un tel plaisir à ce hors-d'œuvre qu'il n'y eut pas moins de dix exécutions dans l'année (1745). Rarement on entendit des trios (1746-1748) ; un quatuor fut exécuté en 1740 et un double quatuor en 1741. Pour l'orchestre on en était toujours aux pièces, suites, ouvertures ou morceaux appelés alors « symphonies ».

Comme précédemment on recourut largement à l'œuvre de Lalande pour la musique latine. Il n'était pas une année, pas même une séance où l'on ne chantât un ou deux de ses motets. Vingt de ceux qui avaient été exécutés pendant les directions antérieures furent repris, mais des quatre qui n'avaient pas encore été donnés au Concert, seul le *Quemadmodum* eut droit à plusieurs auditions ; les autres : *Nisi Dominus* (1737), *Pange lingua* (1738), *Gloria Patri* (1744) ne reparurent plus sur les programmes.

Après Lalande c'est Mouret qui, parmi les auteurs anciens fut le plus mis à contribution ; il eut droit à un moins grand nombre d'exécutions annuelles (50 en moyenne), mais il ne se passa qu'une année où l'on n'entendit rien de lui. Trois de ses motets étaient déjà connus du public du Concert spirituel ; on en ajouta cinq autres qui eurent autant de succès : *Quemadmodum* (1735-1770), *Cantemus Domino* (1736-1768), *Cantate Domino* (1745-1766), *Nunc dimittis* (1741-1749). Toutefois après 1738 on ne joua plus ses pièces de symphonie.

La faveur de Lemaire fut de moins longue durée (1749-1751). Cependant grâce à un petit motet qu'affectionnaient les cantatrices débutantes son nom put reparaître dix années de suite ; malgré cela ses auditions atteignent à peine un chiffre total de 20 y compris celles d'une œuvre nouvelle : *Alma Dei genitrix* (1742-1745).

On ne revit le nom de Gilles que pendant neuf années (1737-1748) et un seul morceau, son *Diligam te* suffit à lui préserver une vingtaine d'auditions. C'est également un petit motet déjà chanté qui maintint Dubousset au répertoire du concert jusqu'en 1744, le *Laudate Deum* qu'il donna en 1735 n'ayant pas été repris. Les motets de Bernier exécutés sous les directions précédentes lui valurent d'assez fréquentes auditions jusqu'en 1746 époque à laquelle ses œuvres disparurent définitivement de l'affiche. Il en fut de même à partir de 1745, pour Destouches dont on n'avait antérieurement chanté que des cantates et qui donna plusieurs motets en 1735 et un *O Jesu* (1738) que l'on réexécuta à différents intervalles.

Après l'unique audition (1732), d'un des motets non désigné on n'entendit plus parler de son auteur l'abbé Henri Madin, à cette époque maître de musique à Tours. L'exécution de différents nouveaux motets de sa composition à la chapelle royale de Fontainebleau en octobre 1737 lui valut l'approbation des assistants. A peine venait-il de passer à la cathédrale de Rouen qu'il fut nommé aux fonctions de maître de musique de la chapelle royale (1738). Quoique « assez jeune » sa production était considérable ; elle resta cependant ignorée du public du Concert. En 1742 seulement on exécuta un motet à grand chœur de sa composition, puis en 1748 (année de sa mort) son *Diligam te* qui jusqu'en 1759 revint très fréquemment sur les programmes et que l'on redonna en 1762, alors qu'un autre motet *Notus in Judea* n'eut qu'une audition en 1751.

Quand, sous la direction précédente l'abbé Antoine-Louis-Esprit Blanchard

---

1. *Mercure*, février 1745, p. 171.

fit exécuter un motet accueilli avec succès il était maître de chapelle à Besançon ; peu après il passa à la cathédrale d'Amiens et c'est alors qu'il put faire entendre plusieurs motets à la messe du roi et de la reine à Versailles. On les trouva « fort beaux » et en sortant de la messe, le roi en exprima sa satisfaction à l'auteur ; il ne tarda pas à la lui témoigner de façon positive en l'appelant — suivant les prévisions des gens de la cour — à l'un des quatre emplois de maître de musique de la Chapelle royale (1738). Cette haute situation ne rouvrit pas immédiatement à Blanchard les portes du Concert. Ce n'est qu'en 1742 qu'il y donna son *De profundis* mais en 1746 il ne fit pas entendre moins de six motets : *Laudate Dominum quoniam, Conserva me, Laudate Dominum omnes gentes, Regina coeli, Deus qui doces* et *Laudate pueri,* puis il disparut de l'affiche pour plusieurs années pour revenir avec d'autres œuvres nouvelles dont nous reparlerons en temps et lieu.

Sept autres compositeurs déjà cités au cours de cette rapide revue eurent leur dernière audition pendant la gestion de l'Académie royale ; ils ne disparurent pas toutefois du Concert sans avoir présenté des œuvres nouvelles. Ce sont : Batistin (1738), Grenet (1735), Dornel (1736), Colin de Blamont (1738-1746), Montéclair (1737) qui donnèrent un motet chacun ; Bordier (1738) qui en eut deux d'exécutés ; quant à Villeneuve (1740) sa réapparition s'était faite avec la reprise de son psaume en vers français. Enfin Daquin, qui jusqu'alors n'avait fait entendre qu'une cantate, donna un motet. Il devait revenir plus tard avec un « carillon » pour la symphonie.

Quoique le public soit porté à marquer la préférence pour les auteurs dont les œuvres ou la manière lui sont devenues familières, aucune direction ne saurait éliminer de parti pris les nouveaux noms. S'il importe d'assurer la conservation et le culte des belles œuvres du passé il n'est pas moins indispensable d'ouvrir la voie à ceux pouvant en augmenter le nombre, même au risque de quelque insuccès. Sous ce rapport on ne peut rien reprocher à l'Académie de musique. Elle y admit plus de quarante compositeurs dont on n'avait encore rien entendu au Concert. Les auteurs de motets sont naturellement les plus nombreux : nous en comptons vingt-cinq, sept autres offrirent à la fois des motets et des morceaux de musique instrumentale ; quatre firent connaître des suites pour la symphonie ; enfin il se produisit sept virtuoses — compositeurs. Mais la quantité ne peut être favorablement considérée qu'autant qu'elle permettra de mettre en lumière les « hommes à talent » pour nous servir d'une expression contemporaine. A cet égard on a pleine satisfaction en la personne de Mondonville qui, avant d'obtenir d'honorables et légitimes succès sur la scène de l'Opéra, se fit applaudir du public du Concert avec des œuvres qui lui assurèrent une solide réputation.

Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville était né à Narbonne le 25 décembre 1715 ; il avait donc un peu plus de 21 ans lorsqu'il se révéla à la fois virtuose accompli et remarquable compositeur. Le 31 mars 1737 il joua un concerto de sa composition et son exécution parut « aussi admirable que singulière aux plus grands connaisseurs » [1].

Au début il ne se produisit qu'un petit nombre de fois, plusieurs autres violonistes de talent se partageant la faveur du public ; mais, de 1745 à 1747, il joua jusqu'à quinze fois dans l'année. En 1739 Mondonville obtint une place de violo-

---

1. *Mercure* mars 1739, p. 589.

niste à la musique de la chapelle et à celle de la chambre du roi. En enregistrant ces nominations, le duc de Luynes écrivait dans ses *Mémoires* : « Il est singulier, à l'âge dudit sieur de Mondonville, d'avoir acquit autant de talent pour le violon et pour la composition ; il a déjà fait plusieurs motets qui sont fort estimés » [1]. Son talent lui valut d'être choisi par le Dauphin pour lui enseigner le violon et, à ce propos le même écrivain conte une anecdote qui démontre combien les privilèges, titres et qualités pouvaient mettre en échec les désirs princiers. « Il a d'abord envoyé avertir Mondonville lequel est avec Guignon un des plus habiles violons de la musique du roi et avec celà un grand compositeur. Il a même un quartier de maître de musique de la chapelle... Mondonville a donné une leçon à Monseigneur le Dauphin, mais Guignon qui est premier violon de la chambre et de la chapelle et qui outre celà s'est fait donner le titre de Roi des violons et qui a de plus l'avantage de montrer à Madame Adélaïde est venu représenter ses droits. Monseigneur le Dauphin qui ne veut faire de peine à personne a été embarrassé, enfin Guignon l'a emporté c'est lui qui montre à Mgr le Dauphin » [2].

Le jour même où il paraissait comme exécutant, Mondonville se faisait aussi apprécier en tant que compositeur et l'accueil qu'il trouva fut non moins enthousiaste. Après avoir enchanté les auditeurs par les sons mâles et hardis de son violon, écrivait-on, Mondonville s'est montré grand maître dans un genre presque épuisé par un des génies qui semblent ne laisser rien à désirer après eux. A peine a-t-il paru qu'on l'a placé à côté de Lalande (*Spectacles de Paris*, 1754) [3].

De fait, pendant 27 années sa vogue alla grandissant, elle semblait inépuisable ; les éloges en vers et en prose ne lui étaient pas ménagés et la prospérité du Concert spirituel fut un instant menacée lorsque, par suite d'un désaccord avec les directeurs, il retira ses œuvres du répertoire.

De 1737 à 1742, Mondonville produisit dix-huit œuvres dont seize motets. Dans ce nombre figurait un « concerto à trois chœurs » (1738) qui ne fut plus réentendu soit que l'exécution exigeât de trop grands effectifs, soit que l'innovation parût trop hardie. L'année suivante il donna trois grands motets : *Lauda Jerusalem* exécuté jusqu'en 1753, *Jubilate Deo* qui revint pendant vingt et un ans — dont dix-sept consécutifs — sur les programmes et *Dominus regnavit* dans lequel on admirait surtout l'*Elevaverunt* et qu'on ne se lassa pas d'entendre durant quinze années de suite. Mais celui dont la vogue dura le plus longtemps c'est le *Venite exultemus* qui fut chanté régulièrement de 1742 à 1762. Un succès aussi persistant n'était d'ailleurs pas une exception ; on le retrouva — à quelques années près pour plusieurs autres œuvres du fameux musicien languedocien. Son *Nisi Dominus* exécuté en 1743 resta au répertoire jusqu'en 1756, puis il y fut remis de 1758 à 1762, c'est-à-dire qu'on le chanta pendant vingt ans. On entendit seize années de suite son *Bonum est* (1744-1759), le *Magnus Dominus* parvint à conserver la faveur durant quatorze années (1745-1759) et le succès du *de profundis* se soutint quinze années (1748-1762).

Novateur fécond et hardi en ce qu'il présentait des combinaisons auxquelles nul n'avait eu recours auparavant — tant on songeait peu à enfreindre des usages

---

1. *Mémoires*, éd. Dussieux, t. III, p. 210.
2. *Id.*, t. VII, p. 472.
3. *Spectacles de Paris*, 1754, p. 14.

séculaires et à faire sortir les éléments d'exécution du rôle restreint que leur assignait la tradition, Mondonville fit entendre en 1747 un « concerto pour voix et violon » « heureux et brillant mélange de symphonie et de chant, applaudi des connaisseurs et qui charma les oreilles « tant les habiles que les ignorantes » suivant l'expression du *Mercure* [1]. Il ne s'en tint pas là et nous le retrouverons quand nous analyserons les travaux des directions postérieures.

Ce compositeur prit une telle place et son succès fut si vif que ceux qui débutèrent à cette époque furent forcément éclipsés. Parmi les mieux partagés citons Chéron, batteur de mesure à l'Opéra pendant la direction Tréfontaine, qui put faire exécuter trois motets (1735-1743) sans doute grâce à ses fonctions car jamais on ne les réentendit après son départ ; Cordelet dont le faveur persista davantage (1737-1765) et qui la justifia par un duo *Confitemini Domino* plein de charme et un motet à grand chœur *Deus noster refugium* d'une facture vigoureuse ; Gaumé que deux motets pour basses tailles firent remarquer un instant.

Plus longue est la liste de deux qui parviennent à figurer sur l'affiche du Concert sans réussir toutefois à s'y maintenir. La plupart parviennent à faire jouer une seule œuvre et après cette unique épreuve ils disparaissent à tout jamais. Dans le nombre nous voyons Morel (1735), Brice (1737), Marin (1739), Dubreuil (1741), Niel, batteur de mesure à l'Opéra, sous la direction Berger, Thomas (1741), Cardonne, jeune homme de treize ans, page de la musique du roi et fils d'un commis des bureau de M. Maurepas, qui fit applaudir un *Venite exultemus* précédemment donné à la chapelle royale (1744), Pélissier fils (1744), Lemaitre (1745).

A ceux-ci il faut ajouter un certain marchand éventailliste nommé Jacques dont l'apparition troubla quelque peu la sérénité coutumière des séances. A une époque ou beaucoup se piquaient d'être musiciens et où les compositeurs amateurs n'étaient pas rares dans un certain monde, quelques gens « mal intentionnés » trouvaient étrange qu'un simple artisan put avoir la prétention d'imposer son œuvre au public et « accoutumés à se prévenir par fantaisie avaient condamné ce motet avant de l'entendre sous le prétexte frivole qu'il avait d'autres talens. » Ces opposants ne trouvèrent point de partisans et les applaudissements leur imposèrent silence à ce que nous apprend le *Mercure* ; le mérite triomphait de la cabale ; les connaisseurs convinrent que peu d'ouvrages de ce genre pouvaient être mis au-dessus du motet de ce nouveau compositeur et l'on alla jusqu'à souhaiter que « quelqu'une des muses lyriques voulut bien lui donner les paroles d'un opéra. » [2] Cet appel ne fut pas entendu et, ce qui semblera extraordinaire, c'est qu'après un si chaud accueil on ne revit plus le nom du triomphateur sur les programmes du Concert. Sans prétendre soulever le voile qui couvre ce mystère, nous ne serions pas éloigné de croire que l'habile éventailliste n'était qu'un prête-nom et nous serions tenté d'attribuer à Royer l'œuvre qu'il présenta, car, on en a l'assurance, celui-ci fit exécuter plusieurs de ses compositions sous des noms d'emprunt.

L'année suivante Poirier chanta l'*Ode à la fortune* de Rousseau que Royer avait mise en musique, qui fut qualifiée « ouvrage singulier et inattendu » [3] (1746).

C'est pour obéir à un caprice de son royal élève le Dauphin, que Royer composa

1. *Mercure*, mai 1747, p. 120.
2. *Mercure*, avril 1745, p. 141-142.
3. *Mercure*, décembre 1746, p. 166.

ce divertissement assez développé puisque l'exécution durait près de trois quarts d'heure. Il ne comportait qu'une partie de basse taille écrite pour la voix du Dauphin. La musique était belle, au dire de Luynes et « les chants agréables ». Le Dauphin chanta pour la première fois l'ode de Royer chez Mesdames, Benoit lui succéda pour la deuxième audition donnée chez les princes devant la reine qui à son tour voulut entendre ce « petit concert. » [1]

Pour avoir présenté un plus grand nombre de motets et obtenu plusieurs auditions à différents intervalles, quelques compositeurs n'eurent pas plus que ceux que nous avons cités, la chance de reparaître sous des directions ultérieures. Gervais (Charles Hubert) ancien maître de musique de la Chambre du frère de Louis XIV et du régent, puis maître de musique de la chapelle du roi, auteur de plusieurs opéras fut joué pour la première fois en 1736 à l'âge de 65 ans et pour la dernière en 1738, six ans avant sa mort (15 février 1744). Le Vasseur tour à tour haute-contre (1739) et maître de musique à l'école du Magasin de l'Opéra (1746) et compositeur de musique, dut probablement à sa situation l'admission de trois de ses œuvres (1741, 1743, 1748) ; il ne se fit connaître ensuite que comme « raccomodeur » d'anciens opéras. Février (1736-1741), l'abbé Luc ou Duluc bénéficier de l'église de Paris (1737, 1747) se trouvèrent dans les mêmes conditions que les précédents.

S'ils ne firent tout d'abord qu'une apparition peu sensationnelle, Mion, maître de musique des enfants de France (1735), Naudé (1739), Philidor (1743) et Rebel, administrateur de l'Opéra (1744) purent après un assez long silence arriver à s'imposer d'une façon plus durable. Quant à Boismortier, ce n'est que grâce à un *Fugit nox*, motet à grand chœur mêlé d'airs de Noël, qu'il put revenir annuellement au programme jusqu'en 1770 ; ses quatre autres motets n'eurent qu'un très petit nombre d'exécutions et le premier dut surtout son retour périodique à son caractère d'à-propos puisqu'il ne fut donné qu'aux séances des 24 et 25 décembre.

Parmi les compositeurs qui cultivaient à la fois la musique vocale et l'instrumentale il faut citer le claveciniste Noblet qui débuta par un *Carillon* pour la symphonie (1739) ; Blainville auteur de symphonies et d'un double quatuor. Nous retrouverons l'un et l'autre prochainement ainsi que Davesne, Martin et Fanton, dont les œuvres commencèrent à être exécutées en 1747, c'est-à-dire la veille de l'expiration de la période de régie directe par l'Académie royale de musique.

Chose remarquable, chacune des catégories d'artistes concourant au fonctionnement du Concert produisit une personnalité dont la notoriété fut considérable. Pour les cantatrices ce fut Melle Fel, chanteuse admirable qui pendant trente cinq ans fit les délices de l'Opéra et du Concert. Après avoir débuté sur la scène du premier, Melle Fel parut au second en juin 1735. Les écrivains qui s'étaient érigés en critiques musicaux et qui furent d'ardents polémistes dans la querelle des Bouffons se déclarèrent partisans de son talent. Voltaire lui adressa des lettres chaleureuses, Cahuzac et Grimm se montrèrent à la fois des admirateurs et des adorateurs, l'un enviant la faveur de l'autre. Grimm dans sa lettre à l'abbé Raynal (1752) [2] a défini les moyens vocaux et la nature de son talent : elle avait l'organe le plus singulier et le plus égal que l'on connût à ce moment. Sa voix franche, brillante et légère parcourait deux octaves et demi et, à la pureté de l'organe se joignait une diction

1. Luynes, *Mémoires*, t. VIII, p. 14.
2. *Mercure*, mai 1752, p. 187 ss.

pleine d'art et de sentiment. Grimm s'en montra enthousiaste : « J'ose assurer, écrivait-il, que je sais un peu ce que c'est que de déclamer en musique et je viens d'entendre au Concert le plus beau morceau de déclamation qui existe. C'est le récit *Venite adoremus* chanté et déclamé par Melle Fel d'une manière sublime et céleste c'est-à-dire convenable au caractère que l'auteur lui a donné » et il ajoute : « je veux qu'une déclamation pathétique me déchire le cœur et non pas les oreilles. » Ce n'est pas là qu'une opinion aveuglée par la passion ; d'autres témoignages aussi probants nous l'attestent et lorsqu'en 1759 la célèbre cantatrice fut mise au nombre des pensionnaires de l'Opéra (vétérans), un journal la *Feuille nécessaire* fit remarquer que les loisirs qu'allait lui procurer cette retraite contriburaient à « conserver plus longtemps son talent également précieux pour le Concert. » [1]

Jusqu'en 1737 Melle Fel partagea l'emploi de première chanteuse avec ses ainées, Melle Erremens et Bourbonnois puis elle rivalisa avec cette dernière qui se retira seulement en 1745. Mais à partir de ce moment et jusqu'en 1769 elle tint exclusivement la première place et nulle ne parvint à la lui disputer victorieusement. Elle trouva pourtant une émule qui, sans parvenir à sa notoriété sut conquérir la faveur publique : Melle Chevalier, qui comme Melle Fel fut célébrée en vers et en prose par d'enthousiastes admirateurs. Avec des interruptions d'une ou plusieurs années elle chanta pendant seize ans au Concert (1741-1756) de sorte que sous le rapport de la durée de l'exercice elle fut dépassée par Melle Fel qui prolongea ses services jusqu'en 1769.

Beaucoup plus éphémère fut le passage de quelques autres cantatrices chargées des récitatifs et des petits motets. Melles Largillière à laquelle on reconnut beaucoup de goût et de précision (1736), Célinie (1737) et Riquier ; cette dernière venant de Marseille « fit admirer l'étendue et la légèreté de sa voix ». Melles Romainville (1743-1745), Monza cantatrice italienne de l'Opéra de Londres qui chanta une cantatille et un air « dans le vrai gout de son pays » ce qui lui valut beaucoup d'applaudissements (1741).

La part des hommes fut beaucoup plus réduite que celle des femmes ; pour les soli on ne cite, outre Benoit et Jelyotte précédemment entendus que Poirier et Malines (1745). Le premier appartenant à la musique de la Chapelle du roi depuis 1737 se distinguait par sa belle voix de haute-contre allant parfois juqu'au ré et parfois jusqu'au mi « en plein son ». En 1745 il reçut l'ordre du roi d'aller pendant son absence sur la scène de l'Opéra « pour apprendre le gout du chant ». Poirier portait presque seul le poids du service du Concert de 1742 à 1746 ; ensuite il y reparut par intermittence (1749, 1750, 1753, 1755, 1756).

Dans le domaine de la musique instrumentale cette période fut particulièrement active ; il y eut pour la première fois à cet égard un mouvement très accentué. Ce fut une succession de virtuoses remarquables. On n'entendit pas moins de quinze violonistes nouveaux venus au Concert, artistes consommés, débutants ou célébrités de passage à Paris. Nous avons déjà dit avec quel éclat s'imposa Mondonville ; quelques temps après débutèrent dans une symphonie à deux violons de Leclair deux jeunes artistes qui devaient laisser un nom célèbre dans l'école française de violon : Gaviniès et Labbé, bambins de treize ans qui jouèrent « avec toute la préci-

1. *La Feuille nécessaire*, 1759, p. 153.

sion convenable »[1] et furent vivement applaudit. Les compositeurs ou virtuoses précoces n'étaient pas rares à l'époque et l'on peut admettre que les suffrages décernés n'étaient pas dûs uniquement au bénéfice de la jeunesse. Nous n'avons pas besoin de faire ressortir combien l'un de ces enfants sut réaliser les espérance que l'on avait formées sur son jeune talent. Gaviniès est assez connu comme virtuose-compositeur pour que nous soyons dispensé d'insister. Nous le retrouverons du reste en qualité de chef d'orchestre et de directeur du Concert spirituel et enfin comme professeur au Conservatoire. Il prend rang parmi les grands artistes au jeu hardi, au style expressif, à la sonorité pleine et au large coup d'archet. Bien que s'étant présenté au Concert sous d'heureux auspices le jeune Gaviniès resta huit ans sans y reparaître ; ce n'est qu'en 1749, alors qu'il avait acquis toute sa maturité qu'on le revit ; il joua pendant cinq années consécutives puis après un nouvel intervalle de six ans il revint pour six années encore sur l'estrade où il avait fait ses débuts (1759-1764). Ensuite on ne l'entendit plus comme virtuose ; sa carrière active était loin d'être terminée mais elle avait pris fin au Concert spirituel.

Cavanas fut du nombre de ceux qu'on entendit assez souvent et pendant plusieurs années (1741, 1749-1762) ; son talent fut assez prisé. François Cupis de Camargo débuta au Concert en 1737 à l'âge de 18 ans avant de faire partie de l'orchestre de l'Opéra où il entra en 1741 ; mais il ne parut comme soliste qu'en 1739 et en 1742 ; il joignait pourtant « le tendre et le doux de Leclair au brillant de Guignon ». J. F. Dupont se trouva dans les mêmes conditions, c'est-à-dire qu'il se fit apprécier comme soliste (1737) avant d'entrer à l'orchestre de l'Opéra (1739) ; toutefois il se produisit longtemps encore comme virtuose (1740, 1746, 1751-1755).

Bornons-nous à mentionner Le Roy (1735), Petit (1741-1742), Mangean (1742-1743). Jusqu'alors les femmes s'étaient limitées au jeu de la viole, une demoiselle Hotteterre de la famille des fameux flutistes de Louis XIV « nouvellement arrivée de province » exécuta pour la première fois en 1737 une sonate de Leclair sur le dessus de violon. Cette tentative ne se renouvela pas longtemps. Peut-être l'initiatrice n'avait-elle pas assez de talent pour soutenir la comparaison avec la pléiade d'artistes que nous venons de citer ! Nous retrouverons des femmes violonistes — en petit nombre il est vrai — mais possédant une virtuosité qui fit oublier ce que cette innovation avait d'exceptionnel.

Les étrangers au nombre de quatre seulement ne parvinrent pas à diminuer la faveur que rencontraient les Français. De Zuccarini (1737), de Piantadina (1743), de Graeff (1739, 1740, 1746), les gazettes ne nous apprennent absolument que le nom. Pour Marcel cadet, ordinaire de la Musique de l'Électeur de Bavière, elles ajoutent qu'il exécuta des sonates de sa composition que l'on applaudit chaleureusement.

Pour le violoncelle qui en était à ses débuts en tant qu'instrument de virtuose on compte quatre artistes de valeur : Barrière qui tenait l'emploi de basse à l'orchestre de l'Opéra depuis 1731, auquel on doit de fort bonnes sonates ; il jouait avec « beaucoup de précision » (1738) ; Chrétien alors âgé de 14 ans et déjà attaché à la Musique du roi, qui parvint à exécuter facilement sur sa basse des sonates de violon très difficultueuses et auquel il ne manquait que « de s'attacher davantage à l'expression

---

1. *Mercure*, sept. 1741, p. 2092.

pour être le plus grand hommes de son siècle » (1744). Martin entré comme basse en 1746 à l'orchestre de l'Opéra (où il ne resta que jusqu'en 1748) dont l'exécution était remarquable et qui se fit apprécier comme compositeur de motets, de sonates etc., il dirigea la musique du duc de Gramont et mourut à 30 ans ; enfin Massart, ordinaire de la Musique du roi de Pologne au jeu « fin, net et léger » (1745). Malgré leur talent incontesté ces artistes ne réussirent pas à donner au violoncelle une place accoutumée d'instrument soliste ; le violon régnant en maître. Six années se passèrent avant que l'on revit un violoncelliste au Concert et jusqu'en 1767 il ne s'en présenta que trois.

Blavet continuait à tenir le sceptre de la flûte, que nul ne songeait à lui disputer. C'est plutôt par curiosité qu'en 1735 on entendit Melle Taillart exécuter sur la flûte traversière une sonate « généralement applaudie » et ce n'est qu'en 1746, trois ans avant la disparition de Blavet qu'un nommé Vincent s'essaya devant le public des Tuileries sans pouvoir s'imposer.

Un instrument qui fit sensation c'est le hautbois. On n'était guère habitué à l'entendre que dans l'ensemble de l'orchestre ou de la musique militaire. La manière dont en jouait Besozzi, hautboïste de la musique du roi de Sardaigne, fut une révélation. Il exécuta divers solos de sa composition et des pièces en duo avec son frère attaché au même ensemble, où il jouait du basson ; c'est ainsi que cet instrument d'accompagnement étendit son rôle. Le succès de ces artistes fut très grand. Ils durent jouer à plusieurs reprises et reçurent de l'Académie royale une gratification de 100 louis d'or chacun (1735).

L'impression fut si vive que l'année suivante deux autres artistes, Ignace et Brunet, durent exécuter plusieurs fois des duos de hautbois et basson ; on leur reconnut « beaucoup de précision ». Puis l'engouement cessa pour un temps. Avec Selle, de la Musique du roi, le hautbois ne fut réentendu qu'en solo (1741-1744) tout comme le basson avec Rault de l'orchestre de l'Opéra (1741).

D'abord exclusivement vouée à donner d'éclatantes fanfares guerrières à la tête des armées puis introduite dans les symphonies avec timbales, la trompette fut, en d'exceptionnelles occasions utilisée comme instrument de soliste, rôle que sa nature même semblait lui interdire. Deux trompettistes, Litterin (1738) et Freihamer (1739) firent entendre successivement des « concertos ». Assurément leur instrument ne pouvait rivaliser avec la flûte, le violon ou d'autres instrument pourvus d'autant de ressources ni par suite trouver place à côté d'eux dans la faveur publique ; mais ces artistes renouvelèrent la preuve que sa vibrante sonorité, l'éclat de son timbre pouvaient être habilement adoucis au point de rendre possible l'introduction de la trompette dans la musique symphonique et qu'il ne devait pas être uniquement destiné au plein air. C'était, pour l'avenir, une réelle couleur à introduire dans la palette orchestrale.

IV

DIRECTION ROYER ET CAPPERAN
1748-1754

Royer, originaire de Turin, avait 43 ans lorsqu'il prit la direction du Concert spirituel. Il était fils d'un capitaine d'artillerie naturalisé. Établi à Paris vers 1725 il s'y fit connaître par « la manière savante et délicate » avec laquelle il touchait l'orgue et le clavecin ; puis en faisant représenter à l'Opéra une tragédie lyrique en cinq actes et un prologue, *Pyrrhus* qui ne fut jouée que sept fois (1730), un ballet héroïque en trois actes avec prologue, *Zaide, reine de Golconde* dont le succès fut consacré par plusieurs reprises (1739) et un ballet également en trois actes et un prologue *Le Pouvoir de l'amour* qui tomba lourdement (1740). Il écrivit encore la musique de *Pandore* de Voltaire, non représenté. D'un caractère aimable il se créa de très belles relations ; c'était un homme poli et fin ; il avait été nommé maître de musique des Enfants de France en 1746 au lieu et place de Matho décédé.

Son associé Gabriel Capperan remplissait depuis 1736, à l'orchestre de l'Opéra les fonctions de basse qu'il conserva jusqu'en 1756 ; en 1749 il entra à la musique de la Chambre du roi.

En prenant possession du privilège que leur concédait l'Opéra, Royer et Capperan sentirent la nécessité de donner une impulsion nouvelle à une entreprise qui comptait déjà 23 années d'existence ; ils changèrent profondément l'installation des lieux tout en augmentant en même temps le personnel artistique, on l'a vu plus haut. En outre il aiguisèrent la curiosité du public en faisant appel à de nombreux artistes et compositeurs étrangers et en multipliant les exécutions d'œuvres nouvelles. Le résultat fut ce qu'il devait être et l'on considéra les nouveaux directeurs comme « les restaurateurs d'une espèce de spectacle qui n'ayant point l'illusion du théâtre ne peut se soutenir par des chefs d'œuvre. » [1] Après trois années d'exercice, le *Mercure* reconnut que le Concert était « un spectacle très agréable pour le public, une école fort instructive pour les musiciens et les compositeurs et une source d'observations et de plaisir pour les amateurs » ; puis le rédacteur ajoutait qu'on y avait rassemblé « plusieurs nouveautés très piquantes », que « l'exécution y était portée jusqu'à la perfection » et enfin disait-il en terminant : « on y courait en foule on en sortait enchanté. » [2] Et que l'on ne croie pas que c'étaient de basses flatteries ou de vul-

---

1. *Spectacles de Paris*, 1754, p. 15.
2. *Mercure*, mai 1752, p. 176.

gaires réclames de journaux ; nous avons rassemblé presque tous les programmes de concerts ; ils témoignent de l'importance de ces « nouveautés » et nous renseignent complètement sur l'évolution qui s'accomplit durant cette période.

Le nombre de séances ne fut pas inférieur à 24 par an ; en 1751 il y en eut 32. Chaque programme comportait invariablement deux motets à grand chœur, un motet à une voix, une symphonie et une sonate ou un concerto de violon. En 1751 il y eut jusqu'à deux solos de violon dans la même séance. Il s'y ajoutait de temps à autre des airs ou ariettes italiennes, quelques solos de flûte, de hautbois, de trompette ou de basson ; plus rarement on entendit la harpe (1749), la mandoline (1750), le psaltérion (1752), la viole d'amour (1754) ; on donna des suites de symphonies de « cors de chasse » (1748-1752) et très exceptionnellement des duos : soit de pardessus de viole et de violon (1752), soit de hautbois et violon (1749), soit à deux hautbois (1750-1752) ou calsoncini (1752) ; une seule fois on entendit un quintette pour instruments à vent (1751). Aux symphonies pour orchestre on ajouta un petit nombre d'ouvertures et quelques transcriptions de sonates pour clavecin de Mondonville et de Geminiani « arrangées en grand concerto pour orchestre » ou « mises en symphonie » comme on disait alors. On les appelait aussi « sonates en grand concert ». Un large place fut faite aux œuvres de musiciens étrangers ; mais il n'apparaît pas qu'elles aient prévalu sur celles des français tant pour le nombre que par la valeur.

On continua à puiser dans le répertoire de Lalande, toutefois de façon sensiblement plus réduite qu'auparavant. On ne donnait plus, par année que 5 à 13 exécutions de ses œuvres. Ceux de ses motets qui reviennent le plus souvent à l'affiche sont le *Cantate Domino* et *l'Exaltabo te* ; le *Dominus regnavit* et le *Miserere* trouvèrent encore quelque faveur, mais le *Confitebor*, le *Te Deum*, le *Lauda Jerusalem*, le *Confitemini* et le *Quemadmodum* n'eurent chacun que deux auditions. Il en étaient deux le *Jubilate* et le *Domine in virtute* qui n'avaient pas encore été exécutés ; on les donna en 1752 et 1753 et le dernier parut plusieurs fois sur l'affiche.

Il est à remarquer que la plupart des œuvres de musique religieuse de Mouret n'ont été exécutées qu'après sa mort. De son vivant, maître de concert, il fit entendre surtout des cantatilles et pièces de symphonie. Ce sont ses successeurs à la direction de l'entreprise qui firent connaître ses œuvres latines. Cinq des motets chantés sous l'administration de l'Académie royale furent réentendus à diverses reprises et l'on y joignit un *Venite exultemus* délicieusement interprété par Melle Fel (1749-1761) ainsi qu'un *Regina caeli laetantur* (1752-1753) moins apprécié que le précédent.

La faveur que rencontraient les œuvres de Mondonville allait grandissant : on n'en donnait pas moins de 25 à 30 auditions par an et sous ce rapport le Narbonnais prenait la place de Lalande. Des motets à grand chœur déjà cités huit étaient fréquemment exécutés ; il en présenta trois nouveaux : l'un d'entre eux obtint le plus grand succès et fut chanté douze années consécutives ; c'est le *Coeli enarrant* qu'il avait composé à la demande de la reine, devant laquelle l'œuvre fut d'abord exécutée le 15 décembre 1749 ; les deux autres *Cantemus Domino* et *Confitemini* eurent leur dernière audition l'année même de leur apparition (1752)

En 1747 Mondonville avait exécuté lui-même avec Melle Fel un « concerto pour voix et violon » de sa composition qui, à cause de sa nouveauté même n'avait pas fait une profonde impression. Cinq ans plus tard, alors qu'il bénéficiait toujours, de la part du public, d'une vogue de faveur, il renouvela sa tentative, en amplifiant

l'œuvre quelque peu, et cette fois il la vit couronnée de succès. « M. Mondonville a imaginé qu'un concerto seroit plus agréable parce qu'il seroit plus varié si on y joignait aux différents instrumens qui pour l'ordinaire l'exécutent, les différentes voix qui répondent à ces instrumens. Il est parti de là pour donner une première partie au violon et une seconde à une voix capable de rendre en imitation tous les traits de l'instrument. Les chœurs lui ont servi pour les parties de basse, de haute contre et de taille... » [1] ; voici pour les éléments ; quant à la forme c'était à peu près celle du concerto classique. Après une introduction « hardie » jouée par tout l'orchestre, on entendit un « presto » exécuté par la voix soliste et le violon, que soutenaient les chœurs « tantôt doux, tantôt forts » lesquels formaient un accompagnement « aussi nouveau qu'agréable » ; suivait un adagio pour violon seul, et deux tambourins dont « la joie du chant passa dans toute l'assemblée » constituaient l'allegro final. Les connaisseurs regardèrent comme « un coup de maitre » l'union de la basse aux bassons dans l'*adagio* et, dans l'*allegro* une heureuse modulation du majeur au mineur ; ils ne cessaient de louer l'idée des doux et des *forte* des chœurs et s'extasiaient sur l'effet singulier et fort agréable qu'ils produisaient [2].

Cette admiration persista six ans (1752-1757) et les protagonistes (Melle Fel et Gaviniès) en furent l'objet comme l'auteur. En 1757 et 1758 Mondonville donna une deuxième œuvre du même genre qui ne reçut pas un accueil aussi favorable que la première.

Le répertoire pour orchestre seul se limitait à la traditionnelle et rudimentaire symphonie, quelque peu monotone dans sa forme initiale et dans ses éléments. Mondonville tenta de l'augmenter de quelques œuvres de style moins sévère en instrumentant trois sonates tirées de ses pièces de clavecin. Ainsi arrangée « en grand concert pour l'orchestre » la première sonate remporta un succès qui ne se démentit pas pendant plusieurs années ; la troisième reçut un moins bon accueil, (1749) quant à la sixième, mieux reçue que la précédente, on la donna en 1753, 1755 et 1757.

Depuis 1731 le nom de Gilles se perpétuait par l'exécution périodique de son *Diligam te* dont la vogue devait se prolonger pendant plus de quinze ans encore. Royer et Capperan songèrent aux autres œuvres de valeur qu'avait laissé ce compositeur mort avant 1726. Ils choisirent le *Beatus quem elegisti* et la célèbre *Messe des morts* (1749). Ils voulurent faire de même pour Madin dont un seul motet chanté deux ou trois fois chaque an maintenait également le nom. Mais le *Notus in Judea* qu'ils présentèrent n'obtint pas plus d'une audition (1751).

Davesne n'avait fait qu'une apparition sous le régime de l'Académie de musique, aussi appartient-il davantage à la période directoriale de Royer et Capperan. Ce violoncelliste compositeur avait débuté par son chef-d'œuvre le *Venite exultemus* qui fut exécuté un bon nombre de fois plusieurs années durant (1747-1773). Son *Cantate Domino* à timbales et trompettes fut également « très gouté » (1750-1757) et l'on accueillit avec plaisir un *Deus misereatur nostri* (1751, 1758). Davesne était entré comme basse à l'orchestre de l'Opéra en juin 1750 ; il y resta jusqu'en 1766 ; pendant trois mois l'Académie royale de musique le mit à la disposition du théâtre

1. *Mercure*, mai 1752, p. 182.
2. *Ibid.*

de l'Opéra comique pour lequel il écrivit des ouvertures. Il a composé en outre des symphonies dont une fut exécutée au Concert spirituel (1751). Il avait « beaucoup de feu » et on lui reprocha de « s'être trop livré quelquefois alors qu'il aurait dû s'attacher particulièrement à la règle ».

Comme bien d'autres compositeurs, Boismortier maintenait chaque année son nom sur les affiches du Concert grâce à une seule œuvre. Il avait eu l'idée d'introduire dans son *Fugit nox* une série d'airs de noëls familiers au public et par cela même ce motet se trouvait tout désigné pour les séances des 24 et 25 décembre. Ils en fut ainsi jusqu'en 1770. Boismortier était cependant un compositeur fécond. Il a laissé un nombre considérable d'œuvres, mais la plupart écrites pour l'intimité ne convenaient pas à la solennité du Concert.

Cordelet, maître de musique de Saint-Germain l'Auxerrois s'était vu ouvrir les portes de la salle des Tuileries dès 1737. Mais, pour des raisons qui nous échappent, des cinq œuvres qu'il présenta, seul un petit motet à voix seule que les cantatrices choisissaient pour leur début permit à son nom de survivre. On peut admettre que le *De profundis* dont on ne donna qu'une seule audition ne recueillit pas les suffrages de l'assistance (1737), mais soutiendra-t-on que le *Deus noster refugium* exécuté la même année méritait un sort semblable, puisque, après un intervalle de treize années il fut remis en lumière par Royer et Capperan et chanté quatorze fois en l'espace de huit ans (1750-1762) ? Il en est de même pour son *Confitemini Domino* en duo qui, abandonné après deux auditions (1745) reparut après cinq années et obtint encore quinze auditions.

Non contents de faire valoir des œuvres trop légèrement sacrifiées, Royer et Capperan en firent entendre sept nouvelles, parmi lesquelles il y eut un *Domine in virtute* à deux chœurs dont le succès fut retentissant. On l'exécuta quatorze fois en dix ans (1751-1762). On obtint quatre auditions du *Laetatus sum* à grand chœur, bien que le *Mercure* ait déclaré qu'il avait éprouvé une chute (1752-1756) et deux du *Deus meus* (1752, 1753). Quant aux trois autres motets *Benedictus Dominus* (1751), *Quare fremuerunt* (1752) et *Exaudi nos* (1753) ils disparurent dès la première audition. Cordelet retrouva le succès en 1754 avec un nouveau motet à grand chœur *Omnes gentes* ce qui porta à quatre le nombre de ses compositions acquises au répertoire du Concert pour plusieurs années.

S'il appartient à l'Académie royale de musique d'avoir donné la première exécution d'un motet de Fanton, maître de musique de la Sainte Chapelle (et auparavant à Blois), c'est à Royer et Capperan que revient le mérite d'avoir propagé ses œuvres. Le 16 avril 1748 on avait fait chanter son *Dominus regnavit* ; mais dès le 1er novembre suivant, premier concert de leur direction, Royer et Capperan inscrivirent au programme un autre motet *Jubilate Deo* lequel, à la vérité n'y reparut plus ; à la seconde séance ils faisaient place au *Cantate Domino*, favorablement accueilli qu'ils firent réentendre à plusieurs reprises. L'année suivante nouvelles auditions du *Dominus regnavit* et d'un motet non encore exécuté *Quare fremuerunt* chanté deux fois seulement ; puis vint *Conserva me* que Melle Fel ne put faire accepter. Cependant après un silence de plus de deux années, Fanton présenta une nouvelle œuvre *Deus venerunt gentes* qui lui valut un franc et durable succès : plus de trente-cinq auditions dans l'espace de vingt ans. Ensuite nous enregistrons, pour l'année 1754 l'exécution et la réussite de deux autres motets *Exaudi Deus* et *Judica Domine* (ce dernier réentendu en 1757, 1758) sans parler des deux qui furent présentés

sous la direction suivante. Les compositions de Fanton se distinguent par « de brillantes symphonies et son chant gracieux. » Ses motets remplis de feu et d'imagination décelaient un homme de génie [1] au dire de quelques-uns de ses contemporains. Sans accepter des épithètes qui ne doivent pas se prodiguer à la légère on peut reconnaître que ce musicien méritait les éloges qui lui étaient décernés.

Comme Davesne ou Fanton, le violoncelliste Martin admis au Concert spirituel au moment ou l'Académie royale allait en abandonner la direction ne put faire connaître la plus grande partie de ses œuvres que pendant la gestion de Royer et Capperan. Après un motet à grand chœur *In exitu* exécuté une seule fois en 1748, il donna un *Cantate Domino,* œuvre d'un très beau caractère qui, dès la première exécution fit dire qu'elle soutenait la réputation acquise à l'auteur ; on le chanta onze fois en six ans (1750-1755) ; puis ce fut *Laetantur caeli* cinq fois exécuté de 1750 à 1753. L'audition du petit motet *Inclina me* chanté par Gélin (1751) ne fut pas renouvelée tandis que celle de l'*Inclina Domine* par le même se répéta trois fois la première année (1752) et fut continuée jusqu'en 1755 ; une reprise de ce motet eut lieu en 1768. Moins favorisé son *Jubilate Deo* n'obtint que deux exécutions (1753). Nous parlerons plus loin des œuvres symphoniques de ce musicien estimé dont le *Mercure* disait qu'il possédait « tous les talens qu'il faut pour se faire un grand nom, si trop de timidité et de modestie ne venait l'arrêter mal à propos » [2].

Royer et Capperan essayèrent de conserver quelques compositeurs accueillis par leurs prédécesseurs ; parfois même de faire appel des jugements qu avaient condamné certains d'entre eux. On vient de voir qu'ils n'ont pas toujours agi vainement et aux noms que nous avons indiqué il faut ajouter ceux de Rebel pour un motet nouveau qui lui valut des marques d'estime très flatteuses tant pour lui que pour son œuvre ; et de Blanchard qui délaissant pour un temps la musique latine donna quelques ariettes italiennes (1752-1754). Par contre ils ne réussirent pas avec sept autres compositeurs : des motets non connus de Villeneuve (*Quam dilecta,* 1749), de Bordier (*Dominus regnavit,* 1749, *Domine non exaltatum,* 1750), de Mion, neveu de Lalande (*De profundis,* 1750), de feu Gaumé (*Nisi Dominus,* 1750) ne trouvaient pas grâce devant le public ; non plus que des reprises d'œuvres abandonnées depuis longtemps, telles que le *Benedictus Dominus* de Campra (1752) que l'on n'avait pas entendu depuis 1728, le *Lauda Jerusalem* de l'abbé Gaveau dont le dernier accord avait retenti vingt et un ans auparavant et un petit motet de Lemaire dont la vogue momentanée avait pris fin. A ceux-là les portes du Concert demeurèrent définitivement fermées.

La sollicitude de Royer et Capperan pour les auteurs consacrés ne les empêcha pas de songer à ceux qui n'avaient pas encore eu accès au Concert et auxquels ils réservèrent une place à peu près égale ; ils n'eurent pas, comme leurs prédécesseurs, la chance de voir surgir un musicien d'élite illustrant à la fois leur direction et le pays tout entier. Mais ils firent connaître du moins des compositions de musique instrumentale et de nouveaux chanteurs et virtuoses étrangers ou nationaux ; ainsi que, dans le domaine de la musique religieuse des œuvres d'un petit nombre de musiciens italiens d'inégal mérite. Et s'ils ne réussirent pas toujours ils ouvrirent au moins la voie.

1. *Spectacles de Paris,* 1754, p. 14.
2. *Mercure,* mai 1752, p. 178.

Par une bizarrerie incompréhensible aucune œuvre de Rameau n'avait été exécutée au Concert spirituel, depuis que Melle Lemaure avait chantée sa cantate *Le Berger fidèle* en 1728. Ni ses triomphants succès à l'Opéra, ni la faveur que rencontraient ses pièces instrumentales n'avaient ramené son nom sur les programmes ; il avait pourtant composé des œuvres susceptibles d'y trouver place et en particulier ses cinq motets à grand chœur. Est-ce indifférence de sa part ou parti pris d'éviction de la part des directeurs du Concert ?

Nous pencherions pour la première hypothèse car il ne paraît pas admissible que l'Académie royale de musique, pendant le temps de sa gestion directe du Concert ait systématiquement repoussé les motets qu'il lui aurait proposé, alors qu'elle accueillit avec empressement cinq grands ouvrages dramatiques de cet illustre compositeur.

C'est seulement le 30 mars 1751 que Royer et Capperan firent chanter l'*In convertendo* de Rameau « ancien motet » « fait il y a près de quarante ans » disait un journal dans son annonce [1]. Il résulterait de ce détail en apparence insignifiant que cette œuvre aurait été écrite peu après l'année 1711, alors que Rameau après avoir quitté Paris, s'était retiré en province. Il se peut qu'il l'ait composée à l'époque de son retour dans la capitale, peu de temps avant le concours avec d'Aquin qui l'en éloigna à nouveau, en 1717. Ce ne serait donc pas « La fondation du Concert spirituel en 1725 » qui aurait déterminé Rameau à écrire cette œuvre, comme l'a supposé M. Charles Malherbe en essayant d'établir la date par déduction (Œuvres de Rameau, éd. Durand, t. IV, p. XXIV). Placerait-on cette composition au moment où, définitivement fixé à Paris (1721-1722), Rameau y exerçait les fonctions d'organiste de Sainte-Croix de la Bretonnerie et publia ses premiers ouvrages — ce qui ne ferait plus dater le motet en question que de trente ans alors qu'on lui en attribuait quarante — qu'il faut conclure que «la cause déterminante» ne peut se trouver dans l'existence du Concert spirituel [2]. La facture même de l'œuvre ne saurait être invoquée en faveur de la thèse de la postériorité, le style savant de Rameau s'écartant sensiblement de celui de ses contemporains — sur lesquels il était en avance — dès ses premiers travaux. Et même s'il eut d'abord composé un premier état d'une écriture moins complexe, que l'on ne pourrait affirmer davantage qu'il ne l'avait pas modifié par la suite, car la plupart de ses œuvres ont subi de nombreux remaniements et la partition autographe de l'*In convertendo* notamment ne laisse aucun doute à cet égard. Enfin la présence des deux parties de « cors » dans l'orchestration ne suffit pas à prouver que le motet de Rameau ne peut pas avoir été fait entre 1711 et 1722, époque où ces instruments étaient inusités puisque plusieurs autres ouvrages de cet ingénieux compositeur attestent qu'il les réinstrumentait en cours de représentation ou à mesure qu'on les remettait à la scène.

Si comme le pense M. Charles Malherbe, les cors figurent réellement dans la première version de ce motet, celle-ci serait donc d'une date beaucoup postérieure et l'erreur incomberait aux journaux du temps. La contradiction est grande et le dilemme difficile à résoudre.

M. Ch. Malherbe n'ayant pas eu connaissance de la vague mention « ancien

---

1. *Mercure*, mai 1751, p. 187.
2. On lira à ce sujet l'opinion de C. GIRDLESTONE, *J. P. Rameau*, 1962, p. 108. Note de l'éditeur.

motet » donnée par le *Mercure*, a présumé que Rameau avait pu présenter vers 1730 son œuvre au Concert spirituel où elle aurait été exécutée ou tout au moins répétée avant d'être écartée, soit en raison de sa difficulté soit par suite de dissention avec les directeurs, sinon par rancune ou jalousie. Si cet érudit écrivain avait vu l'indication complémentaire contenue dans le compte-rendu dont nous avons parlé indiquant que le motet *In convertendo* avait été fait près de quarante ans auparavant, il aurait également admis avec nous la date 1711-1722 comme très possible. Et comme son hypothèse d'une présentation ou d'un refus de l'œuvre en 1730 ou à toute autre époque ne s'appuie sur aucun document précis, il aurait peut-être convenu qu'occupé à des ouvrages plus importants ou plus retentissants, Rameau ne songea peut-être pas avant 1751 à conquérir à l'église le rang qu'il avait pris au théâtre ; et qu'alors seulement il sollicita l'exécution jusqu'alors dédaignée et en vue de laquelle il avait retouché et développé sa composition initiale. Et même en supposant que la dignité de Rameau lui interdisait toute démarche de ce genre et que son admission au Concert était un hommage rendu à son talent par les directeurs ou une concession au public désireux d'applaudir un compositeur éminent, cela ne modifierait en rien notre conclusion.

Aussi étrange que cela puisse paraître, le motet de Rameau n'obtint aucun succès. Ce fut un échec complet et d'autant plus vif que le début au Concert de ce célèbre compositeur avait été considéré comme une nouveauté et que quinze jours à l'avance il avait fait l'objet des préoccupations des amateurs dont la curiosité se trouvait fortement excitée. Le résultat de cette première audition est ainsi annoncé dans la lettre XCII des *Nouvelles littéraires*, datée du 5 avril 1751 :

« M. Rameau que beaucoup d'étrangers nous autorisent à regarder comme le plus savant musicien et le meilleur humaniste de l'Europe est fort célèbre parmi nous pour ses opéras. Il a voulu être le premier à l'église comme il l'est au théâtre. Cette ambition l'a déterminé à donner un motet au Concert spirituel mardi 30 mars. Il a choisi le psaume *In convertendo*. Tout Paris était occupé de cette nouveauté depuis quinze jours. Le succès a été tout à fait malheureux. Les meilleurs amis de Rameau ont été forcés de convenir qu'il n'y avait ni récits brillants ni chœurs majestueux ni symphonies ni images ni ensemble dans sa musique. Mondonville n'a pas été détrôné et la rivalité de Rameau à redoublé l'estime que l'on avait pour ses motets. » [1]

Par un sentiment tout naturel, M. Ch. Malherbe, dans son admiration pour le génie de Rameau n'a pu se résoudre à accepter comme juste cette sévère appréciation qui lui semble dictée par la partialité et le dédain que professaient pour la musique française le baron Grimm et ses collaborateurs de la *Correspondance littéraire*, Diderot, Raynal etc. A son avis un tel jugement ne pourrait compter que s'il était corroboré par la critique d'un autre auteur contemporain appartenant à une autre école et professant une autre esthétique. Par malheur pour la thèse de notre éminent confrère, le témoignage existe dans le *Journal historique* de Collé à la date d'avril 1751 et il est tout aussi lamentable. Loin à nous d'ériger l'auteur de *la Partie de chasse* en critique expérimenté et de lui reconnaître une compétence musicale à laquelle il fut lui-même loin de prétendre, nous n'avons à le considérer que comme un annaliste et sous ce rapport il réunit les conditions d'indépendance souhaitées

1. GRIMM, *Nouvelles littéraires*, éd. Tourneux, t. II, p. 46.

par M. Ch. Malherbe ; du reste les termes plutôt bienveillants et même attristés avec lesquels il enregistre ce pénible incident témoignent de sa sincérité et de son impartialité :

« On a exécuté à ce concert dans les premiers jours du mois un ancien motet de Rameau. Ce grand maître nous a rendu difficiles même sur sa musique ; son motet n'a point du tout réussi ; au contraire c'est un ouvrage de sa jeunesse que les musiciens ont jugé mauvais et peu digne de lui ; il a été sensible à cette petite chute. Il eût été plus prudent à lui de ne pas s'y exposer ; celà ne peut pourtant lui faire aucun tort ni effleurer sa réputation. »[1]

Le fait de la non réussite est donc bien acquis. Constatons-le sans en discuter, pour le moment, le mal fondé. Dans sa juste défiance à l'égard de Grimm et de ses amis, M. Ch. Malherbe n'a pas voulu en accepter l'assurance sans contrôle ; il a même combattu l'opinion défavorable du rédacteur des *Nouvelles littéraires* en s'appuyant sur ce qu'il y eut trois auditions successives de l'œuvre de Rameau, le 30 mars, les 2 et 5 avril, ce qu'il considère comme un honneur exceptionnel. Il a vu dans cette triple exécution l'indice d'un revirement de l'opinion du public d'abord surpris par la différence entre cette œuvre et les motets formant le répertoire traditionnel du Concert. A l'étonnement du début succéda la réflexion, puis on revint à l'œuvre qui mieux comprise, suppose-t-il, fut applaudie et redemandée. Certes ce raisonnement est parfaitement logique et vraissemblable. Toutefois il n'est pas sans réplique ni absolument convaincant. Il n'exclut pas la thèse opposée tout aussi soutenable et le *Journal* de Collé nous l'a prouvé — plus conforme à la réalité. Ne peut-on objecter que ces auditions ont eu lieu à des dates si rapprochées, tout simplement parce qu'elles étaient prévues dans la série de concerts qui venait de s'ouvrir ? Et que même non prévues, l'on ait cherché en les renouvelant à si peu d'intervalle à réagir contre la fâcheuse impression du premier moment et à en appeler d'un jugement précipité ? Cette insistance vis-à-vis du public ne dénote-t-elle pas une marque de déférence des directeurs vis-à-vis de Rameau ? Pour tout autre l'exécution aurait sans doute été immédiatement suspendue, mais pouvait-on agir de même avec le rénovateur de l'opéra et le savant théoricien qu'était Rameau ? D'ailleurs ne voit-on pas de nos jours des directeurs de théâtre ou des éditeurs de musique tenter de soutenir quelque temps des ouvrages tombés à la première représentation ? On ne peut donc rien conclure du nombre d'exécutions, à moins que celui-ci ne soit particulièrement élevé. Et en ce qui concerne le motet de Rameau, force nous est de nous en remettre aux deux témoignages contemporains qui sont tous deux ceux d'un échec. Ce qui ne laisse pas de nous étonner en l'occurrence c'est que jamais on n'essaya de reprendre l'*In convertendo* ni d'en faire chanter aucun autre motet du même auteur. Nous comprenons fort bien que Rameau, froissé de l'accueil peu sympathique fait à son œuvre se soit refusé à tenter de nouveau l'aventure. Mais après sa mort, alors que le goût musical avait sensiblement changé et que beaucoup d'œuvres d'abord estimées étaient abandonnées voire même dénigrées, l'occasion se montrait certainement plus propice. Néanmoins il ne se trouva pas un directeur assez avisé pour accorder à ce grand maître une réparation qui lui

---

1. COLLÉ, *Journal*, t. I, p. 308.

était bien due. Il a fallu près d'un siècle et demi pour cela et c'est grâce à la superbe publication faite par la maison Durand sous la haute direction de M. Camille Saint-Saëns que la Société des concerts du Conservatoire, l'an dernier, a payé la dette des anciens directeurs du Concert spirituel en donnant une magnifique exécution du *Quam dilecta* de l'illustre Rameau. L'hommage se compléta par une seconde audition donnée peu après à l'exercice des élèves du Conservatoire, à l'instigation de M. Théodore Dubois, l'honorable directeur de l'établissement.

Rameau ne fut pas le seul à éprouver la rigueur du public. En dehors des compositeurs qu'on avait coutume de faire entendre il n'y en eut que très peu, parmi les nouveaux venus, qui trouvèrent un succès immédiat, pour la plupart il fallut procéder, après un intervalle de quelques années, à une nouvelle tentative.

C'est ainsi que Lefebvre, organiste de Saint-Louis en l'Ile fit tout d'abord chanter trois motets : *Domini est terra* (1749, 1751) — celui-là fort applaudi — *Miserere mei Deus* (1750) et *Laudate Dominum* (1750) et qu'il y en eut huit autres de 1755 à 1765 sur lesquels trois furent exécutés pendant six et huit années. Lefebvre se fit aussi remarquer par de fort jolies cantatilles.

Il est à noter qu'au milieu du XVIIIe siècle plusieurs violoncellistes furent compositeurs en même temps qu'instrumentistes et produisirent des œuvres latines, des divertissements pour l'Opéra-Comique ou la Comédie française, voire des opéras. Giraud (François-Joseph) continua la série. Il présenta, le 2 février 1752, un motet à grand chœur *Super flumina Babylonis*, puis un *Regina caeli* le 2 avril suivant. La veille il était entré à l'Opéra en qualité de basse de l'orchestre, fonction qu'il conserva jusqu'à 1776. Giraud fit ensuite chanter au Concert spirituel deux autres motets *Quam dilecta* (1753) et *Salvum me fac Deus* (1754). Là s'arrête sa contribution sous la direction Royer et Capperan ; mais il donna encore quatre motets pendant la suivante. En dehors du Concert, Giraud fit représenter à l'Opéra *Deucalion et Pyrrhus*, ballet en un acte fait en collaboration avec Berton (1755) puis *l'Opéra de société*, autre ballet qu'il signa seul (1762). Après sa retraite de l'Opéra il occupa les fonctions de maître de musique de la Comédie française.

Bien maigre est la participation des autres compositeurs admis par Royer et Capperan. De Béthizy, ils donnèrent un *Laudate Dominum* qui ne fut exécuté qu'une seule fois ; encore cet auteur réussit-il à faire entendre en 1756 et 1757 une autre œuvre, *Domine Deus noster* ; de même Goulet, maître de musique de Notre-Dame, n'eut-il qu'un motet *Diligam te* chanté en 1754 avant d'obtenir un certain nombre d'exécutions (1759-1766). De Ch. G. Alexandre, auteur d'airs à chanter, d'opéras-comiques et de concertos d'airs connus, on entendit deux fois le *Paratum cor* (1749). Bellissen, maître de musique du Concert de Marseille, fournit un motet à grand chœur *Nisi Dominus* (1750) que l'on reprit en 1768 lorsqu'il fit entendre un *Magnificat* applaudi. De Dupuy, maître de musique de Saint-Sernin à Toulouse, on chanta le *Confitebor* (1751) et c'est grâce à une *Cantate sur la convalescence du Dauphin* que l'abbé Mongeot put paraître en 1752. Le motet *Dixit insipiens* (ps. 13) à grand chœur de Richer, ordinaire de la musique du roi, réunit les suffrages (1750).

Musicien inhabile et inexpérimenté, J.-J. Rousseau, eut la prétention de se poser en réformateur, en dépit des sarcasmes que lui attirait son ignorance. A peine eut-il fait représenter le *Devin de village* sur la scène de l'Opéra (1er mars 1753) qu'il voulut se produire au Concert spirituel. Melle Fel, la Colette du *Devin*p chanta par trois fois un petit motet *Salve Regina* dans lequel on trouva « beaucoup

de chant et d'expression »[1], puis douze années se passèrent sans que le nom de Rousseau reparût.

C'est très lentement que les compositeurs étrangers entrèrent au Concert spirituel. Ils y furent admis progressivement par intervalles. Ce fut davantage grâce aux cantatrices que par l'action des directeurs. Mais il y eut exception : Adolfati, maître de musique de l'hôpital des Incurables de Venise, dont l'*In exitu* fut inscrit au programme de la séance inaugurale de la direction Royer.

C'est d'abord Melle Lemière qui fit entendre le 31 mai 1750 un petit motet de Fiocco : *Laudate pueri* dont Melle Fel s'empara l'année suivante et qui fut chanté presque tous les ans jusqu'en 1763. Puis vint l'abbé Malines qui, le 1er novembre 1750 interpréta le *Sunt breves mundi* de Carissimi dont ce fut l'unique audition. Le 15 août et le 8 septembre 1751 une cantatrice italienne, Melle Frasi chanta des airs d'auteurs de son pays non désignés. En 1752, avant l'arrivée des Bouffons, Mme Wendling et Mme Mingotti, chanteuses étrangères, firent entendre concurremment avec Melle Fel, des airs italiens. (27 et 31 mars, 11 et 21 mai, 1er juin).

Chose curieuse, alors qu'au théâtre le public se passionnait pour la musique italienne et qu'une lutte assez vive et même discourtoise s'engageait entre partisans et adversaires des compositeurs ultramontains, le calme, sinon l'indifférence continua de régner au Concert. L'immense succès que rencontrèrent les gracieuses mélodies de Pergolèse n'eut aucune répercussion sur le nombre d'œuvres italiennes exécutées, airs ou motets. Depuis le 1er août 1752, date de la triomphale reprise de *la Serva padrona* à l'Opéra, nous ne comptons que quelques auditions purement occasionnelles de morceaux d'auteurs d'outremont. C'est Mme Violantina de Vestris, cantatrice italienne qui débute par des airs de son pays. Puis vient Melle Fel qui le 25 décembre redit le motet de Fiocco *Laudate pueri* ; ensuite c'est l'Italien Albanese qui chante des airs de son compatriote Caputi et de l'allemand Hasse (2 février 1753). Il n'y avait la rien d'encourageant pour la musique de la péninsule.

A Pergolèse était réservé le rôle enviable d'initiateur. De même qu'avec son intermède musical il avait réussi à fixer l'attention du public de l'Opéra, il parvint à s'imposer à celui du Concert spirituel avec son magnifique *Stabat mater*. On l'exécuta six fois de suite les 16, 17, 18, 19, 20 et 27 avril 1753. L'année suivante l'œuvre reparut à cinq reprises avec des chœurs ajoutés par Royer qui pensa par là lui donner plus d'attraits, les ensembles choraux étant tenus en grande estime par le public. Puis, après deux exécutions semblables en 1755, l'œuvre fut redonnée dans sa forme originale plusieurs fois par an jusqu'en 1758. Retirée du répertoire pendant quatre ans elle reparut en 1763 et depuis, jusqu'à la suppression du Concert, c'est-à-dire pendant 28 années consécutives, on la chanta régulièrement trois ou quatre fois chaque année. Au total nous comptons pour cette œuvre 82 exécutions, chiffre remarquable qui n'a été dépassé que par sept autres compositeurs.

On ne saurait trop insister sur l'impression produite dès les premières auditions, à un moment où la faveur des amateurs était presque exclusivement acquise aux compositions de Lalande, de Mouret et surtout de Mondonville. Cette œuvre fut mieux reçue d'abord des connaisseurs que de la multitude. Les fragments qui firent la meilleure impression sont le prélude, le *Stabat* en duo, le récit *Vidit* etc.[2]. Ce fut

1. *Mercure*, juin 1753, p. 167.
2. *Mercure*, juin 1753, p. 165.

là un succès personnel de Pergolèse et non le triomphe de la musique italienne en général. Nul autre compositeur étranger ne trouva pareil accueil et pendant plusieurs années encore les œuvres vocales des Italiens firent de rares apparitions au Concert spirituel. Le genre ne s'était pas implanté.

Par contre, les auditeurs d'œuvres symphoniques dues à des compositeurs étrangers furent assez fréquentes ; il en fut de même d'ailleurs, à l'égard des auteurs français, et c'est dans ce genre — jusqu'alors assez négligé — que l'activité des directeurs se manifesta le plus, au point de vue du nombre et de la nouveauté des œuvres présentées.

Écartons tout d'abord les huit compositeurs sur quinze, dont les symphonies n'eurent qu'une seule audition : Graun (1750), Chelleri (1751), directeur de la musique du roi de Suède, Angelo Vio, de Venise (1752), Romano (1753), Alberti (1754), Bernasconi (1754), Giuseppe Touchemolin, 1er violon du roi de Pologne (1754), et le hautboïste Giuseppe Pla qui fait exception avec trois auditions (1753, 1755). Un concerto de Martini ne fut exécuté qu'une fois en 1749, mais à partir de 1773, il en eut plusieurs sur les programmes. Telemann eut deux œuvres exécutées en 1751, après quoi il disparut à jamais. Miroglio subit un sort identique (1752). Stamitz, directeur de la musique et maître des concerts de l'électeur palatin, n'obtint qu'une audition pour chacune de ses symphonies : celle à timbales, trompettes et cors de chasse (1751) et celle à cors de chasse et hautbois (1754), mais nous le retrouverons dans la suite avec d'autres œuvres. De tous les nouveaux, c'est Geminiani qui, dès le principe, trouva le plus de faveur ; de 1749 à 1758 ses symphonies furent exécutées douze fois, et l'on entendit deux fois son arrangement en grand concert de la sonate op. 5 de Corelli (1750). Quatorze auditions en dix ans ne forment évidemment pas un chiffre considérable, mais comparativement aux précédents, il est appréciable. Pour Hasse, on ne constate que deux exécutions de symphonies en 1750 et 1759 indépendamment de l'air et du *Salve regina* que nous avons signalés. Vingt années devaient s'écouler avant qu'une œuvre de ce compositeur (*Miserere*) reparût et ce n'est qu'après neuf autres années que l'on put donner plusieurs auditions de son *Regina coeli* à grand chœur (1782-1784). Enfin, c'est par une symphonie à cors de chasse, plusieurs fois exécutée, que le célèbre Jommelli fut révélé au public du Concert en 1754 ; ses œuvres vocales ne furent chantées qu'à partir de 1780.

Pour les compositeurs français dont on exécuta des symphonies, le nombre d'éliminations, après une seule audition est de quatre seulement. Elles portèrent sur Travenol (1750), violoniste à l'orchestre de l'Opéra depuis 1739, auteur de différents ouvrages, qui répliqua spirituellement aux injustes attaques de J.-J. Rousseau dans sa *Lettre sur la musique française*, et dont la symphonie recueillit les suffrages de l'auditoire ; de Blainville, auteur d'une symphonie d'un nouveau genre pour l'essai d'un troisième mode (1751) ; Désormeaux, musicien peu connu, Chrétien, ordinaire de la Musique du roi et de la Chapelle (1754) qui dut se contenter de ses succès de virtuose sur le violoncelle ; Caraffe, également de la musique de la Chambre du roi et de l'Opéra, auteur de deux symphonies (1752-1754).

D'autres compositeurs virent leur dernière exécution pendant la direction Royer et Capperan, non sans avoir toutefois retenu l'attention un certain temps. Plessis cadet, violon à l'orchestre de l'Opéra depuis 1725 et à la musique de la Chambre qui fut un instant maître de la musique à l'école du Magasin de l'Opéra (1743-49), fit exécuter en 1750 une « grande symphonie à timbales, trompettes et orgue, dont

on donna trois auditions ; la même année, Melle Dubut chanta un petit motet de sa composition *Jubilate Deo* et, en 1751, ce violoniste compositeur présenta une nouvelle symphonie à timbales et trompettes que l'on reprit en 1752 et 1753.

C'est plus comme compositeur de musique vocale et comme violoncelliste que Martin, dont il a été question précédemment, se distingua ; toutefois il aborda assez heureusement la symphonie. Il en donna une à cors de chasse, en 1751 qui ne fut pas exécutée moins de quatre fois, et que l'on rejoua en 1752 et 1755 ; il écrivit aussi une ouverture symphonique plusieurs fois reprise (1751-1754). Après avoir donné une symphonie à deux cors de chasse (1750) Labbé le fils, ordinaire de l'Académie royale de musique, fit jouer deux fois une symphonie pour l'orchestre et une suite d'airs à deux hautbois, viole d'amour et quinte (1754).

Quant à Davesne déjà signalé et qui eut ceci de commun avec Martin, qu'il était à la fois violoncelliste et compositeur de musique vocale et instrumentale, si son nom subsista plus longtemps, c'est seulement grâce à son motet *Venite exultemus*, fréquemment exécuté de 1747 à 1762, car la symphonie qu'il donna en 1751, ne fut pas rejouée, non plus qu'une autre présentée en 1755 ; une troisième eut deux auditions en 1757. Enfin Mondonville n'aborda qu'exceptionnellement la symphonie (1752-1755) ; il lui suffisait de triompher avec les motets à orchestre et l'oratorio.

Alors que Benoit, Poirier, l'abbé Malines, Mlles Fel et Chevalier continuaient de prêter le secours de leur talent à l'exécution des petits motets, des solos et des récits que comportaient les motets à grand chœur, de nouveaux chanteurs s'essayaient dans leur emploi ; les uns réussissant et prirent place dans le personnel fixe, d'autres firent preuves de qualités, mais trouvèrent à les exercer plus fructueusement ou plus à leur convenance en dehors du Concert, où ils ne remplirent qu'un rôle secondaire et tout momentané.

Au nombre des premiers, il faut citer Besche cadet, haute contre de Notre-Dame, doué d'une voix d'une extraordinaire beauté. Depuis son arrivée à Paris, les amateurs se rendaient en foule à la cathédrale pour goûter « le plaisir singulier de l'entendre » les samedis, jours où il chantait des motets. L'empressement ne fut pas moins vif le 15 août 1749 pour son début au Concert qui se fit dans *Benedixisti* de Mouret, et des applaudissements « sans cesse redoublés » consacrèrent son succès. Peu après il fut appelé à la musique de la chapelle royale en même temps que son frère qui possédait également une voix de haute contre, mais de qualité moindre, et auquel on n'accorda que 1 200 livres d'appointement, alors que son cadet en reçut 1 500. Attaché au concert, au titre de récitant, Besche cadet y resta jusqu'en 1758. On l'entendit encore en 1762 et 1763. Sans produire une impression aussi démonstrative, Gelin se fit agréer dès sa première audition, le 2 novembre 1750. Sa voix de basse taille « fut trouvée étendue, sonore, gracieuse, légère », et son « genre de cadence parut extrêmement beau et facile ». Il fit partie des récitants du Concert jusqu'en 1772 ; ensuite il se consacra à l'Opéra, où il s'était fait remarquer dans l'interprétation de différents rôles, notamment dans les œuvres nouvelles de Dauvergne *Enée et Lavinie* (1758), *Canente* (1760), *Polyxène* (1765), ainsi que dans *Ernelinde* de Philidor (1769) et dans *l'Union de l'amour et des arts* de Floquet (1770). Gelin fit ses dernières créations dans *Alceste* (1776) et *Armide* (1777) de Gluck ; ce ne sont pas celles qui lui font le moins d'honneur.

Plus sensationnel à cause de l'âge du sujet — il avait onze ans — fut le début du jeune Richer, page à la chapelle royale le 19 mars 1752. Au dire de Grimm — qui

n'était guère facile à satisfaire — cet enfant chanta plusieurs morceaux « sans cris, sans effort, avec justesse, avec aisance et surtout avec un goût très remarquable à son âge et dans son pays », ajoute l'adversaire acharné de la musique et des musiciens français. C'était en perspective une excellente recrue pour le concert qui l'engagea d'abord pour quelques années, puis se l'attacha définitivement de 1763 à 1781. Le frère du jeune Richer chanta aussi, et l'homonymie a établi parfois quelque confusion entre eux ; ce dernier se fit entendre le 24 décembre 1752 dans ariette de son père ; mais sa carrière fut loin d'égaler celle du précédent.

Dans la seconde catégorie, prennent place l'abbé Joguet, de la chapelle du roi (1749) ; de la Croix, Berroyer qui chantèrent chacun un motet (1750) ; Vée auquel on confia le récit de basse taille du *Dominus regnavit* de Lalande (8 sept. 1751) et qui débuta l'année suivante dans le rôle de Pluton (12 sept. 1752) ; Rose que l'on entendit plusieurs fois en 1751, Langlois, possesseur d'une « grande voix » de haute contre aux « sons pleins, forts et nourris », mais peu timbrés, chanteur sans art qui laissa les sentiments partagés sur ses aptitudes et débuta néanmoins quatre mois après à l'Opéra (1752) ; Dota, un instant partenaire d'Albanese pour le *Stabat* de Pergolèse (1753) ; Rose et Renaud, basse taille de Notre-Dame (1754).

De tous les Italiens qui parurent au Concert spirituel Albanèse est le seul qui se fixa à Paris. Reçu en qualité de sopraniste à la chapelle du roi dès l'âge de 18 ans (1747), il se fit entendre au Concert spirituel, d'abord dans des airs italiens de Caputi et de Hasse (2 févr. 1753) puis dans le *Stabat* de Pergolèse ; en cette seule année, il participa à 19 concerts. A partir de 1756, il fut engagé comme récitant et s'y maintint jusqu'en 1762. Bien que sa carrière ne fut pas achevée, il ne parut plus qu'une fois au Concert ; professeur mondain, compositeur d'une qualité considérable d'airs, romances, duos, etc. il ne conserva plus que sa place à la chapelle royale.

Après avoir étonné ses auditeurs en Angleterre et dans sa patrie, le fameux Caffarelli, attaché à la musique du roi des Deux-Siciles, vint en France au mois de juin 1753 et fut entendu à la Cour par la Dauphine, princesse de Saxe. Il chantait de fort bonne grâce avec une voix douce et étendue, dit le duc de Luynes, tout en remarquant que les amateurs de la musique française avaient peine à s'accoutumer au goût de la musique italienne. Au dire de ceux qui avaient entendu le célèbre Farinelli, Caffarelli était fort au-dessus de lui. Il fut l'objet à la cour, d'attentions dont nul encore n'avait été comblé. Lorsqu'il se rendait à Bellevue ou à Versailles le roi lui donnait 75 livres à dépenser par jour ; de plus il était logé dans une maison louée à son intention, et un carrosse du roi, à deux chevaux, était mis à sa disposition, il avait en outre « une table ouverte de sept à huit couverts » avec deux domestiques à la livrée du roi. [1] Au concert extraordinaire donné le 5 novembre 1753, cet étonnant artiste chanta deux ariettes qui furent très goûtées et soulevèrent l'enthousiasme des auditeurs. Ceux-ci ne retrouvèrent plus l'occasion de l'entendre.

Deux autres chanteurs italiens vinrent au Concert spirituel en 1754. Guadagni, habile contraltiste qui devait acquérir une réputation universelle, fut quatre fois le partenaire d'Albanèse dans le *Stabat* de Pergolèse, avant d'obtenir d'éclatants succès à Londres, à Munich et dans sa patrie. Ranieri n'est connu que pour avoir chanté un duo avec un de ses compatriotes.

---

1. LUYNES, *Mémoires*, t. XII, p. 471 et t. XIII, p. 10.

Les cantatrices nouvelles ne furent guère plus nombreuses que les chanteurs et, comme eux, elles se divisent en deux catégories par rapport au sort qui leur était réservé.

En premier lieu, citons Mlle Duperey, interprète pour son début du *Quemadmodum* de Mouret (25 mars 1749), puis d'un petit rôle de *Zoroastre* à l'Opéra et qui, six années durant, exerça l'emploi de récitante au Concert (1749-1755) ; Mlle Lemière parue à la fin de l'année 1749 (8 déc.) et plusieurs fois entendue en 1750, créatrice à l'Opéra du rôle de l'Amour dans *Héro et Léandre* (5 mai 1750), puis d'un petit rôle dans *Almasis* de Royer, qui abandonna alors le concert pour le théâtre et ne revint dans la salle des Tuileries qu'en 1750 pour tenir l'emploi de récitante jusqu'en 1763, ne conservant plus que sa place à l'Opéra, à côté du chanteur Larrivée dont elle était devenue l'épouse. Mlle Davaux aussi récitante, mais seulement de 1753 à 1755, après quoi elle se consacra à l'Opéra où elle créa le rôle de la reine dans *Enée et Lavinie* de Dauvergne (14 févr. 1758).

Au nombre des cantatrices éphémères figurent Mlle Folio, deux fois entendue en 1750 ; Mlle Dubut qui le fut trois fois en trois ans (1750, 1753, 1754) ; Mlle Bourgeois reçue avec enthousiasme le 8 décembre 1751 mais que l'on ne revit plus après sept auditions données l'année suivante ; Mlle Letienne apparue le 30 mars 1752 dans sa quinzième année ; Mlle Vincent qui chante d'abord une fois en 1752 puis deux en 1756 et Mme Cohendet engagée à l'Opéra ou elle débute le 8 octobre 1754 après s'être fait entendre six fois au Concert depuis le 10 avril précédent.

Les étrangères vinrent plus nombreuses ; toutefois il ne paraît pas qu'elles aient mérité un accueil plus enthousiaste, ni fait preuve de qualités supérieures à celle de nos premières récitantes Mlle Fel, Chevalier etc.

En 1751, Mlle Frasi, italienne arrivée de Londres depuis deux mois, chanta quatre ariettes italiennes avec orchestre, très goûtées. A Paris, l'année 1752, parurent successivement : Mme Wendling de la musique du duc de Deux-Ponts (27 mars) ; Mme Mingotti, première cantatrice du roi d'Espagne (11, 21 mai, 1er juin) que l'on revit en 1754 ; Mme Violantina de Vestris (15 août, 8 sept.) qui épousa le violoniste Giardini. Une des artistes de la troupe italienne de Bambini qui donnait ses représentations sur la scène de l'Opéra, Mlle Lepri, chargée des rôles d'Amira de *Bertaldo in Corte* (22 nov. 1753) et d'Emilia dans *I Viaggiatori* (12 févr. 1754) se fit entendre préalablement aux Tuileries, dans différents airs italiens (1er nov. 1753) dont elle donna une deuxième audition (8 déc.) et qu'elle chanta avant son départ, le 1er novembre 1754. En cette même année, se présentèrent Mlle Gallo venant de Londres (15 août) et Mme Tedeschini (9 et 24 décembre 1754).

Les violonistes Dupont, Labbé, Cavanas, Pagin et Gaviniès, déjà agréés du public, continuèrent de représenter l'art français. De Canavas, on disait qu'il jouait ses concertos « d'une manière agréable pour les musiciens et pour ceux qui ne le sont pas » [1]. Un accident avait contraint Gaviniès à renoncer pendant quelque temps à jouer du violon ; quand il reparut, on l'accueillit « comme son talent distingué » le méritait et, en constatant qu'il était doué des plus brillantes qualités le rédacteur du *Mercure* lui conseillait de voyager pour les développer : « On ose assurer qu'il ne manque rien à ce jeune virtuose de ce que la nature peut accorder.

1. *Mercure*, janvier 1754, p. 160.

Le feu, le son, la hardiesse, la précision, il a tous les talents ; mais, à vingt quatre ans il est impossible d'avoir toute l'instruction. Les arts sont infinis ; un voyage de peu d'années serait très utile à Gaviniès. Qu'il juge lui même du plaisir qu'il donnera un jour à la France par ceux qu'il sent bien qu'il lui procure aujourd'hui. »[1] A l'exception de Pagin, tous ces virtuoses devaient reparaître sur l'estrade de la salle des Cent suisses. Cette retraite prématurée d'un des plus jeunes violonistes — il avait vingt ans — et l'un de ceux qui avaient obtenu un succès non équivoque, fut le résultat d'un très regrétable incident, à ce que nous apprennent les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens*. Élève de Tartini auprès duquel il s'était rendu pour faire ses études, Pagin n'exécutait, dit-on, que de la musique de son maître. Cette préférence déplut à certains musiciens qui se liguèrent contre lui et lui prodiguèrent des applaudissements ironiques. Il s'en formalisa et prit la résolution de ne plus se représenter au Concert. Il est bien exact que l'on n'y revit plus Pagin, et il se peut que ce soit dans un moment d'humeur qu'il ait renoncé à se faire entendre en public, mais il n'en est pas de même quant à la raison alléguée par les biographes précités, car nous avons la preuve que Pagin ne joua pas exclusivement les œuvres de Tartini. Si les programmes de 1749 ne font pas connaître le nom de l'auteur des cinq sonates ou concertos qu'il exécuta, ils établissent en revanche, que deux fois il fit entendre le *Tempesta di mare* de Vivaldi, et un concerto de Locatelli ; d'autre part, s'il est vrai que ceux de 1750 passent sous silence le titre de trois des morceaux exécutés, ils en désignent un, le *Printemps* de Vivaldi. Cela suffit à démontrer que le motif invoqué ne repose pas sur un fait absolu, que la véritable cause de la retraite de Pagin n'est pas connue. A quelque cause qu'il faille la rattacher, le résultat qui s'en suivit est des plus déplorables, et l'on doit d'autant plus s'en affliger que cet artiste qui eut l'heureuse inspiration d'aller demander ses secrets à l'un des maîtres incontestés du violon, possédait un réel talent. Burney, un observateur qui ne prodiguait pas ses éloges à la légère, eut l'occasion d'entendre Pagin en 1770 dans une société particulière et il ne cacha pas l'admiration que lui fit éprouver l'expression et légèreté de son jeu, comme la beauté du son et la sureté de l'archet[2].

Des trois virtuoses du violon qui montèrent pour la première fois sur l'estrade de la salle des Tuileries en 1750, Sohier ainé, du Concert de Lille, Vogin ou Vaugin, élève de Charlot, accueilli avec faveur malgré ses quinze ans, et Venier, aucun n'y revint ; Geoffroy (1752) et Soret fils (1754) firent semblablement.

Le jeune Baron, âgé de quatorze ans, fut entendu « avec étonnement » le 10 avril 1751. Pourquoi ne reparut-il plus qu'une seule fois en 1756 ? Moria, élève de Gaviniès, débuta plus jeune encore — il n'avait que onze ans — du moins remplit-il une carrière honorable ; on le revit de deux ans en deux ans, de 1751 à 1759, puis ensuite plusieurs fois en 1767, 1771 et 1774. Mlle Marchand n'avait pas plus de douze ans lorsqu'elle vint de Caen se faire entendre dans un concerto de Mondonville. On trouva qu'elle faisait plus que donner de des espérances, et qu'elle possédait « tout ce qui était possible à son âge »[3] ce qui n'empêcha pas que jamais on n'entendit plus parler d'elle.

---

1. *Mercure*, janvier 1752, p. 181.
2. Burney (Ch.), *An eigteenth century musical tour in France and Italy*, Ed. by P. A. Scholes. London, 1959, in-8°, t. I, p. 28.
3. *Mercure*, septembre 1754, p. 188.

Laissons les enfants soi-disant « prodiges », qu'il est prudent de n'accueillir qu'avec les plus entières réserves, pour nous occuper des artistes plus mûrs qui se révélèrent. Il en est un que de nos jours l'on n'a point coutume de citer et qui pourtant jouait fort bien du violon. C'est Piffet fils, surnommé le Grand nez. D'abord employé dans l'orchestre des bals de l'Opéra, il déclara, le 15 novembre 1752, être décidé à quitter sa place qu'il considérait « fort en-dessous de lui » et sa sortie fut approuvée par le bureau de la Ville de Paris, sous la gestion de laquelle se trouvait alors l'Académie royale de musique. C'est ensuite qu'il parut au Concert spirituel (1754). Deux ans après il revint et ne joua pas moins de huit fois, puis il fit entendre tous les ans jusqu'en 1761. On doit à Piffet un certain nombre de compositions.

A dix-sept ans, Tarade était entré à l'orchestre de l'Opéra comme surnuméraire (1748) ; nommé titulaire en 1751, il y resta jusqu'en 1776. En 1754, il avait été admis à l'orchestre du Concert où il était encore en 1771. Il s'y produisit comme soliste dès la première année, puis en 1751 et 1757. On blâma le choix de sa musique mais l'on rendit justice à son talent de violoniste. Tarade mourut à la Flèche le 15 septembre 1788, il avait donné en 1765 à la Comédie-italienne *La Révolution villageoise* qui eut beaucoup de succès.

Huit étrangers vinrent disputer la palme à nos violonistes ; ceux-ci eurent encore la part la plus forte en 1750 où tour à tour, Gaviniès, Pagin, Labbé, Canavas, Sohier et Vogin purent se faire entendre vingt et une fois, alors que l'Italien Felice de Giardini élève de Somis, se rendant de Naples à Londres, ne parut que trois fois, dont une avec Venier pour une pièce à deux violons (24, 26, 28 mars) et que Mme Tasca vénitienne, de la Musique de l'Empereur, joua seulement le 8 septembre, comme le précédent, des œuvres de sa composition.

En 1751, les violonistes français n'eurent qu'un concurrent, Chiabrano, neveu et élève de Somis, violoniste de la musique du roi de Sardaigne, qui, du 8 avril au 10 juin, se fit entendre vingt fois, chiffre auquel il parvint en exécutant deux morceaux, une sonate et un concerto dans la même séance. Les applaudissements qu'il reçut à son début, dit le *Mercure*, furent poussés par la suite jusqu'à une espèce d'enthousiasme que justifiaient l'exécution la plus aisée et la plus brillante, une légèreté, une justesse et une précision étonnantes ; de plus l'agrément de la musique qu'il jouait, et dont il était l'auteur, ajoutait encore un charme à son exécution. Toutefois, sans méconnaître de réelles qualités, certains auditeurs ne cédèrent pas à cette sorte de fanatisme ; à la réflexion l'opinion se modéra, on reconnut — lisons-nous dans le Journal de Collé, que Chiabrano n'approchait pas des grands violonistes fixés à Paris, il était « fort au-dessous de Guignon, de Pagin, de Gaviniès, de Leclair », disait-on et Mondonville et Cupis étaient aussi considérés, à beaucoup d'égards, au-dessus de lui [1].

Quatre d'entre eux défrayaient seuls les programmes en 1752 et 1753 : ils n'eurent comme rival que Carminati de Venise, établi à Lyon, qui se fit entendre sept fois dans des concertos de sa composition, fort goûtés du public, et auquel on trouva « un jeu fort précis et fort sage ». Mais l'année 1754 appartint presque exclusivement

---

1. COLLÉ (Ch.), *Journal*, t. I, p. 307.

aux étrangers ; tandis que quatre de ceux-ci jouèrent dix-huit fois, l'on n'entendit nos compatriotes que cinq fois. Pugnani, musicien ordinaire du roi de Sardaigne ouvrit la série le 2 février. Agé de 26 ans, il n'était pas encore parvenu à l'apogée de sa renommée, et il commençait par Paris, ses voyages à travers l'Europe. Néanmoins, il possédait un talent remarquable, et les auditeurs déclarèrent qu'ils n'avaient point encore entendu de violoniste qui lui fut supérieur [1]. Ils ne devaient cependant pas tarder à renchérir sur ce jugement en faveur d'un autre. Le futur maître de Viotti — que l'on devait entendre à trois reprises — venait de donner sa deuxième audition le 25 mars, quand un de ses compatriotes, Domenico Ferrari, lui succéda le 31 mars et fut accueilli avec transport. Son jeu était regardé comme inimitable et l'on alla jusqu'à dire « qu'il était la perfection même » ; il possédait un style propre et se distinguait par l'emploi des sons harmoniques et des passages en octaves. Il avait « des grâces infinies, un savoir, une sagesse, un goût au-dessus de tout éloge » puis le rédacteur ajoutait « Paris a pensé comme tout le reste de l'Europe sur cet homme célèbre. » [2] Treize auditions n'épuisaient pas le succès de ce brillant élève de Tartini : c'est la clôture de la saison des concerts qui le sépara de ses admirateurs. Il fut remplacé au concert suivant (15 août) par Van Maldere, maître de concert du prince de Lorraine dont l'habilité et la précision furent remarquées, et J. Stamitz lui succéda (8 septembre.)

Les autres instruments à cordes n'eurent pas de nombreux protagonistes. Les violonistes Labbé le fils et J. Stamitz jouèrent chacun une fois de la viole d'amour (1754) ; la harpe fut représentée par l'allemand Goepffert, très applaudi (1749), la mandoline par l'italien Sodi (1750), le pardessus de viole par Mme Haubaut, sœur de Mme Levi (1750), le psalterion par un des frères Pla, le violoncelle par Baptiste qui exécuta des sonates de Lanzetti et de Berteau (1753), le calsoncini par les frères Merchi, guitaristes italiens. Cet instrument « singulier », espèce de guitare à deux cordes accordées à la quarte ré-la, et d'une étendue de deux octaves, avait un manche fort long ; on pinçait les cordes avec un petit morceau d'écorce d'arbre terminé en pointe. C'étaient pour la plupart des curiosités ou des instruments d'amateurs, peu dignes de l'art et peu propres à des manifestations utiles.

En revanche, certains instruments à vent, jusqu'alors relégués dans l'orchestre à un rôle secondaire, et d'autres qui n'y avaient point encore conquis leur place, commencèrent à être mis en évidence, et l'audition prouva que l'on pouvait tirer parti de leurs ressources et leur confier un rôle plus étendu. Blavet ayant terminé sa carrière et abandonné l'espèce de monopole qui lui été confié en l'attachant à l'année au Concert, de nouveaux flûtistes lui succédèrent, mais très éventuellement. Sauf Taillart cadet dont la réputation était connue dans la capitale et que l'on entendit de 1749 à 1755, tous les autres disparurent après leur première audition. Tel est le cas de Constantin (1749) de Goetzl, ordinaire de la musique du roi de Pologne (1750), de l'anglais Tacet que son nom semblait prédestiner au silence (1751), de Wendling, de la musique de l'électeur Palatin, duc des Deux-Ponts (1752) que nous retrouverons plus loin, de Ruge (1753), de Florio Grassi, élève de Buffardin, attaché à la musique du roi de Pologne, électeur de Saxe, qui joua avec goût,

1. *Mercure*, mars 1754, p. 193.
2. *Mercure*, mai 1754, p. 183.

de l'allemand Schmitz, froidement accueilli par le *Mercure*, qui annonçant qu'il venait d'exécuter pour la première fois un concerto de sa composition, ajoutait : « il y a apparance que ce sera la dernière » (1753) et enfin de Guillemant, maître de flûte à Paris (1754) dont on avait exécuté une symphonie en 1751.

Le hautbois jusque là quelque peu négligé fut représenté durant cette période par six exécutants : d'abord Lavau qui joua un duo avec le violoniste Pagin. (1749). Puis Sallantin, de l'Opéra (1750, 1754, 1755) ; Bureau, également de l'Opéra qui joignait le goût à la sureté de l'exécution (1750, 1754, 1755, 1767). Ces deux derniers exécutèrent en commun un duo, d'un jeu léger, délicat et précis. Parmi les étrangers figurèrent les frères Pla, espagnols qui vinrent à la fin de l'année 1751 et dont on admira l'habileté dans différents duos. L'un d'eux donna dix auditions en 1752. Il faisait sentir, disait-on qu'il était « facile d'allier au saillant de la musique italienne l'aménité de la française. » [1] On prisa beaucoup de ce musicien, un air italien avec accompagnement de hautbois, où brillèrent la voix de Mlle Fel et le son de l'instrument. On ne relève aucun commentaire au sujet de Palanca, autre hautboïste (1er nov. 1754).

Il faut signaler trois nouvelles tentatives pour faire admettre le basson comme instrument soliste. Depuis huit ans aucun virtuose ne s'était présenté, quand un allemand, Franc de Kermazin vint faire valoir certains avantages de cet instrument, que l'on entendit cinq fois (1749-50). C'est le même artiste qui, le premier, exécuta au concert un solo de clarine (clarinette) instrument alors dans toute sa nouveauté pour les Français (1750). N'oublions pas un bassoniste de l'orchestre de l'Opéra et du Concert spirituel nommé Capel, qui joua des concertos et participa à l'exécution d'une sonate en trio de Berteau avec Gaviniès et Edouard (1750). Un autre bassoniste étranger, le chevalier de La Valle, appartenant à la musique du roi de Sardaigne, se fit entendre à la cour et au Concert spirituel en 1752, il jouait supérieurement de son instrument.

Le cor de chasse avait timidement pénétré dans l'orchestre dramatique, à titre épisodique, puis dans la symphonie à cor de chasse ; on en vint à lui confier un rôle principal. Ce fut d'abord un quatuor de cors (17 mars 1750), puis une symphonie à deux cors de chasse (1er nov., 24 déc.) plusieurs fois exécutée ; le concerto pour cor seul ne se fit pas attendre, un nommé Ernst en joua un de Schifer, le 9 avril 1751 et son exemple fut suivi. En 1754, deux allemands Syryneck et Steinmetz firent entendre un concerto à deux cors, puis, quelques années s'écoulèrent avant que se reproduisit pareille avalanche de cornistes.

Après l'Anglais Desabey (1749), l'Allemand Stoffel, de la musique du roi fit entendre avec succès un concerto de trompette (1750), et un Français, aussi de la Musique du roi, Anciaux, renouvela vainement la tentative en 1751 ; la trompette ne devait plus résonner au Concert spirituel que beaucoup plus tard, dans les ensembles.

Notons pour mémoire quelques associations inusitées d'instruments hétérogènes qui semblaient ne devoir reparaître que dans l'orchestre. C'est une sonate en trio de Berteau, pour violon, cor et basson (1750), puis un concerto pour deux hautbois de forêt, deux cors de chasse et un basson (1751) et une suite d'airs pour deux hautbois, une viole d'amour et un alto, arrangés par Labbé le fils.

---

1. *Mercure*, mai 1752, p. 185.

En résumé la période que nous venons d'étudier fut féconde en résultats et profitable à l'art. On juge des avantages que l'on aurait pu obtenir d'une intelligente et active direction pendant les sept années que lui assurait encore son privilège, si la mort ne fut venue brusquement, le 11 janvier 1755, frapper Royer, musicien « très savant et qui avait infiniment le goût du chant », suivant l'expression fort juste du duc de Luynes [1].

DIRECTION VEUVE ROYER & CAPPERAN
1755-1762

La mort de Royer n'entraîna pas l'annulation du privilège qui lui avait été concédé en partage avec Capperan et sa veuve en continua l'exploitation matérielle en son lieu et place. Cependant les associés ne crurent pas devoir assumer seuls la direction artistique ; ils s'adjoignirent Mondonville et l'intéressèrent dans la société. Contractuellement, la veuve Royer et Capperan restèrent directeurs-propriétaires du concert et ils n'abdiquèrent certainement pas tous leurs droits dans la gestion musicale, mais en fait, la plus grosse part dut en revenir à Mondonville. Certes Capperan était bon musicien et, nous l'admettons parfaitement, capable de poursuivre l'œuvre commencée en collaboration avec Royer, en suivant son exemple ; toutefois, n'est-il pas évident qu'il fut le premier à s'incliner devant l'avis de l'auteur de nombreux ouvrages frénétiquement acclamés du public ? Ce n'est donc pas seulement l'œuvre des directeurs en titre que nous avons à examiner, mais bien plutôt celle du musicien qu'ils choisirent pour les seconder. Conséquemment, c'est à Mondonville qu'il convient d'attribuer l'orientation que reçut l'entreprise, et s'est son influence qu'il faut voir dans les résultats acquis.

Aucun changement notable ne fut apporté dans la composition des programmes qui comportaient toujours un ou deux motets à grand chœur, un motet à une ou deux voix, parfois des airs italiens, une symphonie et un solo soit de violon, soit de quelque autre instrument. On constate une légère diminution du nombre de motets à grand chœur et une augmentation sensible de ceux à voix seule, de même qu'une très forte décroissance dans la quantité d'airs italiens et des solos de violon. La seule innovation remarquable consiste dans l'exécution d'oratorios ou motets français, comme quelques-uns les désignèrent, dont l'idée fut mise en pratique pour la première fois par Mondonville.

De Lalande, on n'exécuta plus que sept motets précédemment désignés, le *Lauda Jerusalem* disparut pour quelques années et le nombre d'auditions en général, continua de décroître. Pour la plupart des autres compositeurs déjà mentionnés, il y eut simplement réexécution de motets que nous avons fait connaître précédemment. Cordelet vient en tête avec cinq motets et vingt-deux auditions en huit ans (1755-1762) ; Gilles le suit avec deux motets exécutés vingt fois en sept ans (1755-1762) ; après lui se place Madin dont le *Diligam te* revient à huit reprises en six ans (1755-1762) ; l'unique motet de Fiocco reparut sept fois en cinq ans (1755-62) ;

---

1. *Op. cit.*, t. XIV, p. 12.

de même le *Stabat* de Pergolèse lui valut douze nouvelles auditions en cinq ans et le *Fugit nox* ramena six fois le nom de Boismortier pendant le même espace de temps, alors qu'une seule fut accordée au motet de Goulet (1763).

Aux motets déjà connus de six autres compositeurs, on en ajouta qui n'avaient point encore été présentés. Lefebvre, organiste de Saint-Louis en l'Ile, vit reprendre deux des trois motets qu'il avait pu faire exécuter de 1749 à 1751, et il réussit à en faire accepter six nouveaux dont le succès fut très réel et se prolongea après sa mort survenue en 1763. Le premier, *Conserva me* se chanta pendant neuf années, d'abord de 1755 à 1758, puis de 1764 à 1769 et eut au total 21 auditions. Trois ans après, Lefebvre donna un *Afferte Domino* et un *Coronate* qui ne furent exécutés que deux fois à l'apparition, mais, après un intervalle de cinq ans, on les reprit et ils atteignirent l'un le chiffre de treize auditions en six ans, l'autre celui de quinze en huit ans. En 1760, ce compositeur présenta *Quam bonus Israel* qui, comme les précédents, subit une interruption de quelques années et put ensuite revenir six fois sur les programmes de 1764 à 1768. Seul le *Laudate coeli* qu'il donna en 1762 ne survécut pas la première audition. Deux anciens motets et un nouvel *Exaudi Deus* (1756), procurèrent à Fanton huit exécutions en six ans (1756-1762).

Les vingt-deux auditions qu'obtint Davesne dans l'espace de sept ans (1756-1762) consistent en réexécutions de trois motets et de deux symphonies et dans l'exécution de deux œuvres nouvelles : un motet et un oratorio *la Conquête de Jéricho* (1760).

On ne reprit point les motets de plusieurs compositeurs déjà signalés, mais on en fit entendre de nouveaux. Giraud en eut trois : *Deus noster refugium* plusieurs fois exécuté (1755, 1765), *Exaltabo te* qui obtint deux auditions (1758), et un autre motet à grand chœur non désigné (1759) ; le dernier qu'il présenta fut *Cantemus* (1763) ; Blainville eut une Ode de J. J. Rousseau (1757) et un motet (1760) ; Naudé n'en offrit qu'un : *Quam dilecta* exécuté cinq fois en quatre ans (1755-1762), de même Bethizy qui donna son *Domine Deus noster* (1756-1757) et Noblet, un *Laudate Dominum* (1750). Pour Blanchard, on compte deux motets à grand chœur *Inclina Domine* (1762-1763) et *Dominus illuminatus* (1762) et un pour Rebel *Te Deum* (1762). Cette liste de compositeurs connus se clôture en Rameau dont on fit reparaître le nom — peut-être malgré lui — avec des transcriptions pour l'orgue d'ouvertures de ses opéras *Pygmalion, Les Fêtes de Polymnie* (1755) et Royer auquel on voulut peut-être rendre hommage en exécutant sur l'orgue l'ouverture et la chasse de son opéra *Zaïde* (1755-1764).

Mais parmi les compositeurs nul n'avait connu une telle vogue ni suscité un pareil engouement comme Mondonville. Aucun d'eux, pas même Lalande dont les œuvres remplirent presque exclusivement les programmes aux premiers temps du Concert n'obtint autant d'auditions annuelles. Pendant la période 1755-1762, on compte une moyenne de 46 à 50 exécutions d'œuvres de sa composition en 22 à 25 séances, tandis que pour Dauvergne qui dirigea le Concert à l'expiration du privilège de Royer et Capperan ce nombre ne fut jamais supérieur à 30. Il ne suffit pas d'avoir la possibilité de placer ses œuvres sur les programmes, il faut encore que le public s'y intéresse et veuille les accepter. Mondonville fut assez heureux pour réunir ces deux conditions, et l'on ne peut raisonnablement prétendre que c'est parce qu'il pouvait imposer ses œuvres qu'il remporta des succès ; il était absolument indispensable que les auditeurs éprouvassent du plaisir à les entendre.

On n'ignore pas qu'au XVIII[e] siècle les amateurs avaient les vers faciles et qu'à tout propos ils rimaient pour célébrer les talents et les charmes de quelque chanteuse, comédienne ou ballerine. Plus rarement on en fit à l'adresse des compositeurs, et leur rareté jointe à la personnalité de leurs auteurs, doit nous inciter à leur accorder quelque crédit. C'est Tanevot qui se chargea de traduire dans les vers suivants l'enthousiasme de ses contemporains :

Quel sublime dessein ! que de riches tableaux !
Tu me vois transporté de tes accens nouveaux ;
Partout y brille le génie.
Le pinceau de Rubens guide ton harmonie :
Aux images qu'elle nous rend,
De l'Éternel on reconnaît l'Empire.
De tes divins concerts que le Seigneur est grand !
Le chantre de Sion l'inspire,
Et c'est lui, plus que toi, qui touche ici la lyre. [1]

Cette faveur, Mondonville continuait de l'obtenir avec les motets précédemment énumérés que l'on admirait de plus en plus, car il ne donna que peu d'œuvres nouvelles en ce genre pendant la période que nous analysons présentement. En effet, nous voyons paraître en 1755 l'*In exitu* qu'il avait fait exécuter à la chapelle royale en juillet 1753, « le plus beau morceau de musique qui se soit fait et le plus touchant », disait le duc de Luynes, non sans ajouter que c'était un « morceau singulier » qui d'ailleurs avait « parfaitement réussi. » [2] Au Concert spirituel, on le chanta vingt fois en sept ans (1755-1762). Puis vint *Laudate Dominum* que l'on appelait aussi « motet d'orgue », cet instrument étant joint à l'orchestre, vingt-deux fois exécuté de 1750 à 1762. Enfin, il y eut un « nouveau concerto de voix » *Exultate justi* composé sur le plan du premier, qui fut aussi donné une quinzaine de fois (1757-62). Nous ne signalerons que pour mémoire un petit motet tiré des *Secondes Pièces de clavecin* pour M[lle] Lemière, qu'elle ne chanta que deux fois (1757). C'est donc on le voit, avec son ancien répertoire, que Mondonville alimenta les programmes. Nous y trouvons des transcriptions pour l'orgue de l'ouverture de son opéra en dialecte languedocien *Daphnis et Alcimadure* (1755-1762) et du *Carnaval du Parnasse* (1758), un chœur de son opéra *Jephté* (1757-1758) et un duo de l'opéra sus mentionné *Daphnis et Alcimadure* (1758).

Mais Mondonville qui avait déjà plusieurs innovations musicales à son actif, devait s'illustrer aux yeux de ses contemporains par l'introduction de l' « oratorio français » ou « motet français », genre dans lequel il réussit avec autant de bonheur que pour la musique latine. C'est le 14 mars 1758 qu'il fit chanter les *Israélites à la Montagne d'Oreb*, dont le poème publié dans le *Mercure* du mois d'avril était de l'abbé Voisenon. Cette œuvre fut accueillie avec le plus grand succès ; c'était un « essai et un modèle à la fois », disait-on et, alors qu'une ardente polémique s'était élevée à propos de la musique française et que ses adversaires soutenaient qu'il ne pouvait y en avoir, on ne manqua pas de remarquer que l'œuvre de Mondonville prouvait mieux que tous les écrits et toutes des dissertations, que « notre musique

---

1. *Mercure*, mai 1756, p. 242.
2. *Op. cit.*, t. 13, p. 15, 16 juillet 1753.

était susceptible de tous les modes et de toutes les expressions qu'on lui avait refusées ; elle s'enrichissait d'un nouveau genre qui lui manquait »[1]. Six exécutions presque consécutives furent données tout d'abord, puis l'œuvre revint les années suivantes, alternant avec celles du même genre que ce compositeur lui adjoignit (1758-1762). A la deuxième audition un chœur, trop chargé d'accompagnement, avait été simplifié, de façon que l'on entendit mieux les paroles.

La tentative avait été trop heureuse pour qu'elle ne fut pas poursuivie. L'année suivante, Mondonville donna *Les Fureurs de Saül*, paroles de l'abbé Voisenon, que l'on redemanda plusieurs fois cette année et durant celles qui suivirent (1759-1762). Après les auditions de 1761, Favart écrivit que ces œuvres « ont fait encore plus de plaisirs que dans leur nouveautés »[2].

Un troisième « motet français » *Les Titans*, sur le poème de Fontenelle, fut exécuté le 8 mars 1761 et l'accueil fut tout aussi favorable. Cinq fois il alterna avec les précédents et le cours des auditions n'en eût certainement pas été interrompu si les destinées du Concert n'étaient passées en d'autres mains, et si Mondonville se fût entendu avec les nouveaux concessionnaires qu'il dut considérer, très probablement comme des spoliateurs, étant données les conditions dans lesquelles ils obtinrent l'attribution du Concert.

L'extraordinaire faveur dont jouissait Mondonville n'était pas pour faciliter l'accès du Concert aux autres compositeurs. On en accueillit près de trente, et pour plus de la moitié nous n'avons à enregistrer qu'un bien petit nombre d'auditions, pour quelques-unes la disparition fut moins soudaine, trois ou quatre seulement parvinrent à fixer l'attention au début d'une carrière qu'il leur fut permis de rendre brillante par la suite. Ce n'est pas toujours l'insuccès qui entraîna l'élimination ; les circonstances en furent très souvent la cause, car certaines œuvres recueillirent parfois des suffrages non suspects de banalité et qu'il ne faut pas seulement attribuer à la complaisance d'un journaliste indulgent.

Après avoir fait chanter un *In convertendo* « très gouté » (1755), Pierre Berton, abandonnant les fonctions de batteur de mesure du grand théâtre de Bordeaux pour les exercer à l'Opéra de Paris, s'y consacra tout entier et successivement comme administrateur, compositeur, inspecteur et directeur ; il devint co-directeur du Concert avec Dauvergne (1771-1773). Pareillement le *Benedicam Dominum* de Chalabreuil, musicien de Saint-Victor à Marseille fut « bien accueilli » et obtint « beaucoup de succès » ; il n'en disparut pas moins (1759). Celui de l'abbé Boély de la Sainte-Chapelle, *Beatus vir*, fut exécuté trois fois et ne subsista pas davantage. Sans chercher les causes qui en déterminèrent l'exclusion, continuons l'énumération des œuvres qui furent proposées en vain à l'agrément du public. C'est un *Salve regina* exceptionnellement composé par le marquis de Culant (1756), musicien amateur qui proposa plus tard une nouvelle règle de l'octave ; puis viennent : le *Miserere mei*, petit motet à une voix avec symphonie de l'abbé Lebœuf (1758), organiste de l'abbaye royale de Panthémont et ensuite de Sainte-Geneviève, auteur d'un traité d'harmonie d'après le système de Rameau (1768) ; un petit motet non désigné

---

1. *Mercure*, avril 1758, vol. 1, p. 171.

2. Lettre au comte Durazzo, 1er mai 1762. FAVART (C. S.), *Mémoires et correspondance littéraire* éd. A.C.P. Favart, t. I, p. 147.

de Rollet (1759) ; une *Lamentation de Jérémie* composée par don Francisco Garcia (1760).

Le cas est analogue pour une série de symphonies en morceaux pour orchestre tels que la 1re *Suite de pièces de clavecin* de Clément, mises en symphonie, la symphonie de Croes directeur de la musique du Prince de Thurn et Taxis, celles d'Andrea Zanni (1755), de Papavoine (1757), de Ruge de Rome intitulée *La Tempête* (1757), de Rameau neveu (1758, 1760) et de Schenker avec cors et clarinettes (1761).

Revenons aux auteurs d'œuvres vocales qui furent mieux partagés que les précédents. En premier lieu, nous rencontrons André Philidor, ancien page de la musique du roi alors dirigée par Campra, beaucoup plus célèbre par ses succès aux échecs que par ses compositions musicales. Si la passion pour ce jeu incita Philidor à voyager en Hollande, en Angleterre et en Allemagne pour tenter de faire fortune, il ne négligea pas absolument la musique, et pendant son séjour à Londres, il eut l'occasion d'exercer son talent de compositeur en mettant en musique l'*Ode à Sainte Cécile* (1753) que le célèbre Haendel daigna approuver dans ses principales parties. De retour en France en novembre 1754, Philidor se consacra davantage à la musique et fit chanter à Versailles un *Lauda Jerusalem* (ps. 147) qu'on trouva « trop italien » et qui n'eut pas l'approbation de la reine. C'est ce même motet que l'on donna pour la première fois, le 2 février 1755, au Concert spirituel, où il ne paraît pas avoir rencontré tout d'abord un meilleur sort ; les journaux, ne nous en disent rien, mais l'unicité d'audition est significative. Toutefois, cette impression s'effaça par la suite et lorsque dix ans après, on reprit cette même œuvre, elle fut régulièrement exécutée tous les ans jusqu'en 1773. Mondonville fit chanter en 1759 un autre motet de Philidor, *Diligam te* à grand chœur qui obtint deux auditions successives ; il eut encore d'autres œuvres dont nous parlerons en lieu et place.

Billion prit simplement contact avec le public en lui présentant un petit motet chanté en 1756 ; nous retrouverons cet auteur en 1764 et 1765. De tous les compositeurs qui s'essayèrent de 1755 à 1762 c'est Persuis, maître de musique d'Avignon, qui, après Mondonville, parvint à produire le plus d'impression bien qu'elle ne fût que de peu de durée. Il donna d'abord, le 8 décembre 1758, un premier motet *Omnes gentes*. On reconnut que du côté de l'harmonie ce compositeur annonçait beaucoup de talent, mais on lui reprochait de n'avoir pas assez étudié le goût français et conséquemment, de n'avoir compté pour rien le récit majestueux et simple « qui fait le charme de nos motets » [1]. La note changea un peu à l'audition du second motet *Magnus Dominus* contenant « de grandes beautés », que l'on trouva toutefois un peu long et dans lequel on aurait souhaité « plus de chant et de détail dans les récits. » (2 février 1759) [2]. Mais vint, moins de trois mois après, le 24 avril, l'exécution de son oratorio *Le Passage de la mer rouge*, et ces réserves cessèrent. Plusieurs auditions de cette œuvre témoignent du succès qu'elle remporta, et ceux-là même qui s'étaient montrés désorientés par le style et la manière du compositeur, lui prodiguèrent l'éloge, reconnaissant que le succès initial se confirmait par de nouveaux applaudissements. La prière de Moïse et d'Aaron, en duo, « a paru d'une grande beauté » disaient-ils ; « la majesté du style de l'Écriture sainte y est bien imitée, les mou-

---

1. *Mercure*, janvier 1759, p. 192.
2. *Mercure*, mars 1759, p. 200.

vements y sont variés, les tableaux pathétiques, tout y est favorable aux grands effets de la musique ». La seule réserve qui ait été faite s'adressa plus au genre l'œuvre qu'à la composition de l'auteur « mais on désirera toujours dans ce nouveau genre, l'action dont il est dénué. » [1]

C'est bien là un succès incontestable qui se fit décisif un an après que Mondonville eût fait chanter son premier oratorio *les Israélites à la montagne d'Oreb* et quelques mois après les *Fureurs de Saül,* c'est donc la troisième tentative en ce genre nouveau.

La composition du *Passage de la mer rouge* a été attribuée par Choron et Fayolle à Loiseau de Persuis, chef d'orchestre de l'Opéra au moment de la publication de leur *Dictionnaire* (1817) et ils en ont placé la date d'exécution vers 1780. Ces historiens n'ayant pas donné l'âge de Persuis et ayant reculé la date de l'audition de plus de vingt ans, la confusion qu'ils ont commise n'est pas apparue jusqu'ici. Fétis qui ne s'est pas toujours donné la peine de vérifier les renseignements d'autrui et qui a souvent négligé les sources — soin qui réclame évidemment beaucoup de temps — est tombé dans la même erreur. Après avoir dit que Louis-Luc Loiseau de Persuis est né en 1769, il a donné comme époque d'exécution de l'oratorio en question, l'année 1787. Or, nous avons pu reconstituer la série complète des programmes du Concert spirituel pour la dite année 1787 et le *Passage de la Mer rouge* n'y figure pas, non plus que dans l'année 1780 ; l'y trouverait-on d'ailleurs ce ne pourrait être qu'à titre de reprise, l'audition de 1759 étant parfaitement prouvée et par les programmes et par les annonces, ou comptes-rendus du *Mercure* et autres gazettes. Dès lors Louis-Luc Loiseau de Persuis qui mourut en 1819, étant né en 1769 — ce qui se vérifie par les registres de l'Opéra et par ceux du Conservatoire ou il fut quelque temps professeur — Persuis, disons-nous, ne peut être l'auteur d'une œuvre exécutée dix ans avant sa naissance, et *a fortiori,* il ne pouvait remplir à cette date les fonctions de maître de musique de la cathédrale d'Avignon, qualité qui accompagne le nom du compositeur sur les annonces de 1759.

C'est donc avec raison que nous concluons à l'erreur des susdits biographes qui ont fait bénéficier le fils d'un ouvrage probablement écrit par le père ou quelqu'un de ses ascendants.

Il est deux autres compositeurs qui occupèrent une place importante au Concert spirituel et dont les débuts se firent dans les dernières années de la direction Royer-Capperan-Mondonville. Ce sont Gossec et Giroust.

Le premier donna d'abord une symphonie en 1757, puis un *Dies irae* en 1761 le second offrit un motet *Magnus Dominus* en mars 1762, mais ce n'était là qu'une entrée en matière et nous retrouverons ces musiciens au chapitre suivant, il suffit pour l'instant, de signaler leur apparition à sa date.

Avant de prendre contact avec le public de l'Opéra, le chevalier d'Herbain, capitaine d'infanterie au régiment de Tournaisis, amateur distingué fit chanter par Mlle Fel, un petit motet *Exultate Deo,* bien accueilli sans doute, puisque nous en comptons quatre exécutions presque consécutives pendant la première année (1755) et des reprises de 1757 à 1760. Puis, après la représentation d'un ballet en un acte

---

1. *Mercure,* juillet 1759, vol. 1, p. 195.

Célinie (1756), d'Herbain fit exécuter une symphonie nouvelle (1756) dont on ne sait rien ; là se borne sa contribution aux travaux du concert.

Passons aux auteurs de symphonies. Le Viennois Ignace Holzbauer n'en donna qu'une en 1755, et cela est pour étonner, attendu que jusqu'en 1770 il en fit graver vingt et une à Paris ; on exécuta en 1777 et en 1783 un *Miserere mei* de ce compositeur. François Beck, maître de concert à Bordeaux eut aussi trois exécutions de symphonies (1757) avant de faire chanter son *Stabat* qui obtint un succès prodigieux en 1783 ; on grava vingt-quatre de ses symphonies en 1776. Enfin, de Wagenseil, maître de musique de l'impératrice de Vienne, on n'entendit qu'une symphonie concertante en 1759 ; puis huit ans plus tard, un concerto pour orgue.

Plusieurs des chanteurs cités au chapitre précédent devaient faire leurs adieux au public durant la période présentement examinée : Benoit (1755), Besche (1763), l'abbé de La Croix (1759), Poirier (1756). Successivement ils laissèrent porter le poids des récits sur Gelin, Albanèse et ceux qui prirent leur place. En 1757, on revit deux fois « avec plaisir », Jélyotte qui n'avait plus paru depuis 1747, et L. A. Richer se fit entendre quatre fois en 1756 au moment où il cessa d'être payé à la Chapelle royale ; il ne devait reparaître ensuite qu'à partir de 1705. Un autre page de la Chapelle qui acquit plus tard une grande réputation, Legros, débuta en 1757 et ne reparut également que sept ans après.

Parmi ceux qui aspirèrent à combler les vides causés par la retraite de quelques-uns des précédents, il en est cinq dont les espérances furent aussitôt déçues ; l'abbé de La Haye (1756), Dugué (1756), Bazir (1757), l'abbé Roussel (1762), Jouve, haute contre de l'Opéra (1762) ne furent admis à chanter qu'une ou deux fois. Deux autres qui se trouvent cités pour la première fois achevèrent leur carrière au Concert spirituel après quelques années d'exercice : H. Larrivée, haute-contre à la voix brillante et sonore, entré à l'Opéra en 1755, qui renonça en 1762 au Concert où il avait paru en 1756. Desentis, aussi de l'Opéra, dont la présence au Concert, comme récitant, ne fut que de trois ans (1758-1760) ; l'abbé Joly, de l'Opéra, possesseur d'une voix de haute contre flexible et étendue qui parut au Concert par intermittence (1759-63).

Quelques-uns seulement continuèrent leur exercice sous la direction suivante. Godard qui, en arrivant de Bordeaux, avait débuté à l'Opéra dans le rôle de Pygmalion le 1er avril 1752, entra au Concert en 1754 et ne le quitta qu'en 1768, non sans de rares apparitions durant les dernières années. Muguet, haute-contre parut au Concert le 9 juin 1757, puis débuta à l'Opéra le 15 août suivant ; engagé comme récitant du Concert en 1758, il y prolongea son séjour jusqu'en 1771. Petit ou Lepetit ne se fit pas une grande renommée, on ne l'entendit guère que par intervalles : 1758, 1759 et 1762 ; on l'occupa un peu plus par la suite.

Les chanteurs étranger furent beaucoup moins nombreux que précédemment ; il n'en est qu'un qui fit une certaine impression. Bien qu'il eût une voix très agréable que l'on admira, Pompeo, musicien du roi de Sardaigne, ne chanta qu'une seule fois (1756) ; mais Pellerino réussit à donner quatre auditions (1757).

Potenza n'en donna qu'un petit nombre, mais il n'en fallut pas beaucoup pour faire apprécier ses rares qualités. Ce fameux sopraniste n'avait encore que 19 ans lorsqu'il vint à Paris, et déjà ses talents avaient brillé sur presque tous les théâtres de l'Europe. « On n'a point entendu depuis longtemps de chanteurs italiens qui eussent fait plus de plaisir » disait le *Mercure* « sa voix est douce, flexible et har-

monieuse ; il sait enfler et éteindre les sons sans sortir de la ligne première au-delà et en-deçà de laquelle il n'y a plus de justesse ; il possède l'art admirable que Farinelli a porté à un si haut degré de perfection, de passer des sons aigus aux sons graves par des intervalles à peine perceptibles », et le rédacteur appuie cet éloge d'un témoignage avidemment autorisé : « Gaviniès l'a acclamé » [1]. Malheureusement pour ses auditeurs, Potenza, arrivé à la fin de 1759, quitta la capitale au commencement de 1760.

Jamais encore on n'avait vu sur l'estrade des Tuileries un défilé de cantatrices tel qu'il se produisit de 1755 à 1762. Il s'en présenta plus de trente nouvelles dont les deux tiers, pour des motifs divers, ne purent se faire agréer. Ne chantèrent qu'une fois Mlles Aubert, Guérin, Moreau (1756) ; Lefèvre, Véron, Chiri Dehel (1757) ; Faure, Gibert (1758) ; Chantereau, Guibert (1759) ; Hemery (1762). D'autres, pour s'être fait entendre un peu plus et avoir même trouvé un accueil favorable, ne prolongèrent pas leur présence au-delà de quelques séances ; de ce nombre sont Mlles Pariseau (1755, 1757), Dubois, de l'Opéra depuis 1752, à la voix « forte et belle » (1756) ; de Montbrun (1756) ; du Gsaon, douée « d'une voix légère et flûtée et d'un sentiment d'une grande puissance » (1756) ; Richer, sœur du page de la Chapelle (1759) ; Saint-Hilaire, depuis 1753 à l'Opéra (1760). A cette liste, s'ajoutent les cantatrices étrangères, étoiles passagères par essence, Mlle Pompeati, la seule qui eut un véritable succès affirmé par onze auditions (1755) ; Mlles Sartori et Piccinelli (1762).

Moins éphémère fut le passage de quelques autres qui néanmoins commencèrent et terminèrent leur carrière sous la présente direction : Mlle Sixte, de la musique de la reine débuta en faisant concevoir des espérances, le 27 mai 1755 et chanta plusieurs fois jusqu'en 1758 ; elle fit ensuite partie de la troupe de l'Opéra. C'est au contraire après avoir débuté à l'Opéra que Mlle Villette parut au Concert où elle se fit entendre en petit motet (1759, 1761, 1762).

Il n'y eut pas, heureusement que ces tentatives plus ou moins infructueuses ; on en compte quelques-unes qui, sans avoir un grand retentissement furent suffisamment honorables pour permettre d'attacher pendant un certain temps les intéressés au personnel artistique. Après quelques auditions en 1758 et 1759, Mlle Bretin de la Musique du roi, revint au Concert en 1767. On a peine à concevoir aujourd'hui que des chanteuses aient pu paraître en public alors qu'elles étaient à peine adolescentes. Nous en avons déjà signalé des exemples ; en voici deux autres. Mlle Sophie Arnould débuta à l'Opéra à l'âge de 13 ans, en 1757 ; c'est probablement elle — le programme ne porte pas son prénom — que l'on entendit au Concert d'abord en 1758, puis en 1763 et 1764 ; et Mlle Hardi, élève d'Albanèse, aborda aussi à l'âge de 13 ans l'estrade de la salle des Tuileries, où après quatre auditions (1750) elle revint à titre de récitante, en 1763, emploi qu'elle remplit à la satisfaction des auditeurs, puisqu'on la revit jusqu'à dix-huit fois dans la même année. Mlle Descoins avait 17 ans quand elle se présenta en 1760 ; elle ne reparut que lorsqu'elle eut débuté à l'Opéra, c'est-à-dire six ans plus tard. Mlle Rozet, de l'Opéra, fut entendue beaucoup plus régulièrement que les précédentes ; elle retrouva au Concert le même accueil favorable qu'elle avait reçu sur la scène de l'Académie royale où elle avait débuté depuis peu, et pendant huit ans elle prit fréquemment part aux exécutions (1760-

1. *Mercure*, janvier 1760, p. 191.

1765). Mlle Duval n'avait pas encore chanté en public lorsqu'elle parut en 1761 pendant la quinzaine de Pâques ; on lui trouva du goût et une voix agréable, pourtant elle ne fit pas sa carrière à Paris ; c'est probablement elle que l'on revit exceptionnellement, quatre ans après, avec le titre de musicienne du roi de Pologne. A peine arrivée dans la capitale, Mlle Bernard, douée d'une « voix agréable » se fit entendre au Concert ; elle passa des Tuileries sur la scène de l'Opéra, sans renoncer pour cela à faire partie des récitantes (1762-1765).

Toutes les cantatrices qui s'étaient produites sous les directions précédentes cessèrent d'exercer, sauf Mlle Fel, pendant la période présentement étudiée, savoir Mlle Duperey, en 1755, Mlle Cohendet, Mlles Vincent et Chevalier en 1756, Mlle Davaux en 1757 ; Mlle Lemière de l'Opéra. qui était rentrée depuis 1757, se retira en 1762 et Mme Vestris qui, joignant « à un bel organe, une figure très aimable », renonça pour jamais en 1758 aux applaudissements qu'on lui prodiguait.

On ne peut qu'admirer la vaillance de Mlle Fel, constamment sur la brèche ; elle chanta encore jusqu'à vingt-deux fois dans une année et l'on ne se lassait pas de l'entendre, toutefois on regrettait sa préférence pour les œuvres italiennes : « les amateurs, toujours charmés de la voix et de l'art de Mlle Fel, cette célèbre cantatrice, se rappellent le plaisir qu'elle a fait dans le chant français ; ils ne voient pas sans douleur qu'un talent si aimable se soit naturalisé dans l'italien, ils désireraient qu'elle daignât revenir quelque fois à des sentiments plus patriotiques. » [1]

Pour un temps, les violonistes étrangers suspendirent leurs visites, laissant le champ libre aux artistes français. Beaucoup de ceux qui s'étaient fait applaudir comme solistes, avaient pris place à l'orchestre du Concert ou à l'Opéra ; de virtuoses ils étaient passés « symphonistes », sans renoncer toutefois à reparaître au premier plan. Ce fut le cas de J. B. Dupont qui était entré à l'orchestre de l'Opéra en 1739, puis à celui du Concert, et qui exécuta pour la dernière fois un solo en 1755, bien qu'il eût conservé ses fonctions à l'orchestre jusqu'en 1773. J. Canavas qui faisait partie de l'orchestre du Concert depuis 1750 joua encore plusieurs fois des concertos et sonates de 1756 à 1762, après quoi il ne sortit plus de l'orchestre jusqu'au moment de sa retraite en 1773 ; il était entré à l'Opéra en 1765. Tarade appartint aussi à l'orchestre du Concert et à celui de l'Opéra ; il cessa de se faire entendre seul en 1757. Il ne quitta son emploi de symphoniste qu'en 1776. Piffet, comme son collègue Gaviniès, aurait pu se vouer exclusivement au solo, si, en se spécialisant, un artiste eut été certain de recueillir de quoi subsister. En quittant en 1751 l'orchestre de l'Opéra dont il faisait partie depuis dix ans, il passa dans celui du Concert d'où nous l'avons déjà vu se détacher pour faire briller son talent de virtuose. Il se fit entendre plus souvent de 1756 à 1761 et remporta de constants succès. Ses concertos recueillaient l'approbation des auditeurs et son exécution les transportait ; il jouait « avec un feu, une aisance, une précision qui arrachaient les applaudissements aux plus paresseux » [2] dit le *Mercure*. C'est, avec Gaviniès, celui qui durant cette période soutint le plus vaillamment l'honneur de l'École française de violon. Pendant cinq années on avait été privé du plaisir d'entendre Gaviniès qui avait fait une si profonde impression à ses débuts ; lorsqu'il effectua sa rentrée

---

1. *Mercure*, janvier 1766, t. I, p. 212.
2. *Mercure*, septembre 1756, p. 232.

en 1759, on l'acclama vivement et l'on alla jusqu'à le placer au rang des plus grands violons de l'Europe [1], hommage réellement mérité, auquel on doit souscrire. Aux rares auditions que donna Moria, il se fit applaudir (1755-1770).

Ces maîtres se préparaient de dignes successeurs et parmi les débutants que nous allons signaler, il en est cinq qui leur firent grandement honneur. Doudou dit Lebouteux, de l'orchestre de l'Opéra, exécuta au Concert, le 15 août 1755 un concerto qui lui valut « tous les suffrages » ; Romain de Brasseur, appelé simplement Romain joua « avec succès » un concerto en 1756 ; Avoglio qui fit partie de l'orchestre du Concert de 1774 à 1759, avait exécuté un concerto en 1755. Fritz (Gaspard ?), excellent violoniste, se fit entendre trois fois en 1756 ; Turlet, élève de Tartini, parut une fois en 1758 ; mais aucun ne se distingua supérieurement ; ce ne fut que de fugitives apparitions, sans influences extérieures, qui ne contribuèrent en rien à l'état de l'école du violon. Il en fut autrement avec ceux qui nous restent à nommer.

Guénin, qui devait s'attirer de chaleureux suffrages, débuta en 1755, à l'âge de dix ans seulement ; à ce moment il ne pouvait que faire concevoir des espérances ; ils les réalisa dix-huit ans plus tard, nous dirons comment, en temps opportun. Au contraire, Vachon était un artiste accompli lorsqu'il se présenta. Né en Provence, en 1731, il se fit entendre pour la première fois à Paris en 1758 et le *Mercure* l'accueillit en lui appliquant ces vers bien connus :

> Mes pareils à deux fois ne se font pas connaitre
> Et pour leur coup d'essai, veulent des coups de maitre...

Plus prosaïquement, l'on reconnut qu'il avait « joué » avec le plus éclatant succès » on admira en lui « la grande exécution » et l'on applaudit « le talent supérieur » [2]. Vachon joua douze fois dans cette année 1758, et presque toujours des concertos de sa composition qui contenaient force difficultés. On ne s'explique pas pourquoi, après un début aussi retentissant, cet artiste fut à jamais perdu pour le public parisien. On sait qu'il entra au service du prince de Conti en 1766, et qu'en 1784 il partit en Allemagne où il devint maître du concert du roi de Prusse. Élève de Gaviniès, Lemière faisait partie de l'orchestre de l'Opéra et du Concert depuis huit ans, lorsqu'il se décida à se produire comme virtuose. Il fit preuve d'habileté, mais joua rarement (1757, 1758, 1763) se contentant du rôle modeste de symphoniste de l'orchestre qu'il remplit jusqu'en 1775 ; il se retira de l'Opéra en 1771, après 20 ans de services ne conservant plus que le Concert et la Chapelle royale. Lemière avait un frère violoncelliste aussi à la Chapelle et à l'Opéra, et une sœur, cantatrice, dont nous avons eu déjà occasion de parler. Si Lemière ne brilla pas au premier rang comme soliste, il s'acquit un titre à la reconnaissance des amateurs comme maître de Bertheaume qu'il présenta trois ans après qu'il se fut lui-même produit en qualité de virtuose. Un autre élève de Gaviniès, Capron, bien qu'il dut accepter comme la plupart de ses collègues, d'entrer à l'orchestre du Concert et à celui de l'Opéra comique, ne le fit qu'à titre accessoire et il ne se passa pas d'année (1761-1781) où on ne l'entendît cinq ou six fois au minimum ; il joua quatorze fois en 1766 et onze en 1767. On l'applaudissait généralement ; certains auditeurs regrettaient pourtant

1. *Mercure*, mai 1759, p. 189.
2. *Mercure*, mars 1758, p. 190.

« que les hommes de talent comme Capron donnassent tout aux difficultés de l'art et de l'instrument », ils souhaitaient qu'on leur fit entendre « une musique plus agréable, plus flatteuse pour l'oreille ». Ces doléances contre le virtuose n'étaient pas nouvelles ; nous les retrouverons souvent encore, et en ce qui concerne Capron, nous verrons crier au prodige ceux qui lui reprochaient cette virtuosité. Notons, pour respecter l'ordre chronologique, le début du jeune Bertheaume (1761), neveu et élève de Lemière, âgé de neuf ans et demi, sur lequel nous aurons à revenir bientôt.

Quoique le mouvement ait été numériquement assez restreint parmi les violonistes, il le fut beaucoup plus pour les violoncellistes. L'on n'en vit que trois, mais il en est deux qui, quelque temps après leur apparition, se mirent au premier plan et rivalisèrent d'aptitudes, pour le plus grand profit de l'art français. C'est d'abord Janson aîné, élève de Berteau, qui, à treize ans, âge précoce pour l'instrument, joua deux fois une sonate, de façon à charmer toute l'assemblée (1755). Il ne devait reparaître dans la salle des Tuileries que neuf ans après, et c'est seulement à ce moment que l'on put admirer toute la force de son beau talent ; nous dirons plus loin ce qu'on en pensait. Duport l'aîné a laissé un nom qui n'est pas moins célèbre dans les annales du violoncelle, les deux frères l'ayant superbement illustré. C'est l'aîné, élève de Berteau, que l'on entendit en 1761, il avait alors vingt ans à peine et se trouvait déjà en pleine possession de son talent ; aussi ne fit-il pas une apparition occasionnelle ; immédiatement il entreprit une série d'auditions qui se continua pendant cinq années consécutives (1761-1765) ce fut ensuite par intermittence en raison de ses voyages. Dès son début, Duport aîné fut salué par d'enthousiastes applaudissements. Nous nous reprocherions de ne pas laisser à ce sujet, la parole aux contemporains : « M. Duport a fait entendre tous les jours sur le violoncelle de nouveaux produits et a mérité une nouvelle admiration. Cet instrument n'est plus reconnaissable entre ses mains : il parle, exprime, il rend tout au-delà de ce charme qu'on croyait exclusivement réservé au violon. La jeunesse de son exécution est toujours accentuée de la plus exacte justesse des difficultés dont on ne peut avoir d'idée, sans connaître l'instrument. Il paraît unanimement convenu aujourd'hui que ce jeune homme est le phénomène le plus singulier qui ait paru dans les salons [1] ». Il n'est pas douteux que c'est grâce au talent de cet artiste que le violoncelle a pu parvenir à s'affranchir de son rôle utile, mais secondaire, de « basse de l'orchestre » pour prendre place à côté du violon, l'instrument par excellence du virtuose. Duport tirait les plus beaux sons du violoncelle et se distinguait dans l'exécution de l'allegro. Sa faveur alla grandissant ; en 1763, on l'entendit onze fois, puis huit l'année suivante.

A partir de 1766, il parut moins souvent, le prince de Conti l'ayant attaché à sa musique particulière. Duport aîné fit ensuite quelques voyages à l'étranger et, en 1773 il s'expatria, acceptant la place de premier violoncelliste de la musique et de professeur du prince royal (depuis Frédéric-Guillaume II) que lui offrait à Berlin le roi de Prusse Frédéric II.

Si Duport mérite d'être placé au-dessus de tous les violoncellistes qui l'avaient précédé, il n'en faut pas moins signaler le passage à Paris d'un virtuose distingué : l'italien Carlo Ferrari, frère du violoniste, musicien de la chambre de l'infant Don

1. *Mercure*, avril 1762, t. II, p. 189.

Philippe, qui fit admirer, en 1756, son habileté extraordinaire et de charmantes compositions ; il habitait Parme en 1770.

Passant aux instruments à vent, nous ne trouverons pas encore une bien grande activité. Taillart, flûtiste attaché à l'orchestre du Concert depuis 1751 (qu'il quitta en 1762) parut pour la dernière fois comme soliste en 1755, et ce ne fut autre chose qu'une curiosité sans intérêt que l'audition des frères Héricourt, flûtistes âgés de douze et treize ans « jouant bien l'un et l'autre sur deux instruments à la fois. »

Les joueurs français de hautbois ne se manifestant pas, sans la présence de deux artistes étrangers on aurait attendu encore longtemps avant d'entendre cet instrument en solo. Il est vrai que son répertoire n'était pas encore constitué ni l'évolution de sa forme accomplie. Prover (Ignace) de la musique du roi de Sardaigne joua six fois en 1756 et Besozzi père et fils, de la musique du roi de Pologne, vinrent recueillir « les plus grands applaudissements » en 1757. Point de basson, et un seul corniste, Stamitz, en 1757.

L'orgue installé par Royer pour l'accompagnement de certains motets ne servit pas seulement à cet usage ; quelques organistes l'utilisèrent pour des solos et concertos. Daquin, organiste du roi, l'inaugura (1749-1753), Jolage, de l'église des Petits Pères, le toucha en 1750, puis vint Claude Balbastre en 1755 qui, jusqu'en 1772 fut l'organiste titulaire du Concert où il joua d'abord, certaines années, quinze et vingt fois, puis dix à douze fois, en moyenne. Il introduisit au Concert le genre de concerto pour l'orgue, dit-on ; il y exécuta surtout des ouvertures d'opéra de Rameau et de Mondonville. Balbastre remplissait en même temps les fonctions d'organiste de l'église Saint-Roch ; il y attirait la foule à la messe de minuit en exécutant des noëls en variations ; l'affluence devint si grande qu'en 1762 on lui défendit de toucher l'orgue à cette messe, puis, plus tard, en 1776, semblable interdiction lui fut faite pour le *Te Deum* qu'il jouait la veille de la Saint-Roch. Cet organiste se faisait remarquer pour l'égalité des mains et un mécanisme parfait.

La présence d'un organiste titulaire ne fit pas obstacle à l'audition d'autres instrumentistes. On entendit successivement Mlle d'Heuzé (1757-1758), Damoreau (1759-1760), Charpentier (1759) et une élève de Balbastre, Mlle Sambard qui s'évanouit en descendant de la tribune, émue qu'elle était des applaudissements qu'elle venait de recevoir (1762).

Les instruments de salon n'étaient guère à leur place dans la vaste salle des Cent suisses, la mandoline surtout. Il se trouva cependant, la même année, deux musiciens pour en jouer : Ciforelli, de la musique de l'électeur palatin, et Leoni (1760). Une demoiselle Lafond « presque dans l'enfance » joua du pardessus de viole (1762), et un nommé Taschi, de la musique de l'électeur palatin, de la viole d'amour (1758). La harpe seule pouvait faire exception, et à l'époque où elle commençait à faire fureur dans la haute société, les virtuoses professeurs ne pouvaient manquer de se produire au concert. N'y trouvaient-ils pas la meilleur publicité ? Depuis 1749 aucun harpiste ne s'était présenté ; ce n'est qu'en 1760 que l'Allemand Hochbrucker vint exécuter quelques pièces de sa composition. Doué d'une habileté peu commune, il étonnait l'auditoire, en tirant de son instrument jusque là délaissé ou voué à l'accompagnement, un parti dont on ne le croyait pas susceptible. A la suite d'une audition, en 1761, Favart écrivait : « un Allemand joueur de harpe a exécuté sur cet instrument les morceaux les plus difficiles avec tout le goût possible, le plaisir qu'il inspirait allait jusqu'à l'ivresse », et il ajoutait : « la harpe est aujour-

d'hui l'instrument à la mode ; toutes nos dames ont la fureur d'en jouer. »[1] De son côté, le *Mercure* nous apprend que Hochbrucker était extraordinairement applaudi ; plus on l'entendait, plus il faisait plaisir. Bien que fixé à Paris, ce harpiste ne tarda pas à laisser la place à d'autres, il ne reparut plus que de 1765 à 1767. Ignace et Meyer lui succédèrent au Concert, et pendant quatre années, ce dernier continua de se faire entendre. Puis, un autre maître de harpe nommé Baur présenta sa fille âgée de treize ans et demi, qui joua, dit-on « avec justesse, agrément et facilité », enfin, au premier concert de la direction Dauvergne, parut un Saxon nommé Emmig (1762).

Moins que jamais on exécuta d'œuvres à petit nombre d'instruments semblables ou différents ; à peine donna-t-on quelques duos de violon, qui réunirent Tarade et Lemière (1756,1757) et deux ou trois duos de hautbois. Un groupe de clarinettistes fut entendu plusieurs fois en 1757, les programmes l'annoncèrent en ces termes : « Les clarinettes seules » ; plus tard, en 1760, un certain nombre de ces instrumentistes auxquels se joignirent des cornistes, exécutèrent une symphonie de clarinettes et de cors de chasse intitulée *La Tempête suivie du calme* qui avait fait beaucoup de bruit dans les sociétés particulières.

Dans les œuvres orchestrales, il faut signaler l'introduction d'instruments que la symphonie n'avait pas admis jusque là, d'où vinrent quelques désignations caractéristiques telles que : symphonie à cor de chasse (1750), symphonie à timbales trompettes et orgue (Plessis, cadet, 1750), symphonie à timbales, trompettes et cors de chasse (Stamitz, 1751), symphonie à timbales et trompettes (Plessis cadet, 1751 etc.), symphonies à cors de chasse et hautbois (Stamitz 1754), symphonie avec clarinettes (1755), symphonie avec clarinettes et cors de chasse (1757), pastorale avec cors de chasse et clarinettes « nouvellement arrivés » (Stamitz, 1760).

---

1. Lettre au comte Durazzo. 1er mai 1761. FAVART (L. S.), *Op. cit.*, t. I, p. 147.

V

DIRECTIONS DAUVERGNE, CAPPERAN & JOLIVEAU
1762-1771

DAUVERGNE & BERTON
1771-1773

Si Dauvergne n'avait acquis sa notoriété par d'autres travaux, ce n'est pas la direction du Concert spirituel qui la lui aurait valu, non pas que sa gestion ait été moins profitable que les autres, mais rien ne la distingue particulièrement. Les quelques innovations qui se produisirent sont le fait du temps et des circonstances plus que de sa volonté ; elles résultent des progrès et du développement nés de la diffusion de la musique. Dauvergne admit un assez grand nombre de compositeurs et de chanteurs nouveaux ; très peu s'imposèrent. Il continua, pendant la plus grande partie de sa direction, à exploiter le répertoire légué par ses prédécesseurs et il n'y renonça qu'à la veille de l'expiration de son bail et à un moment où une révolution musicale était imminente, alors que le public sollicité par des formules nouvelles semblait se désintéresser d'œuvres qui, sans avoir cessé de lui plaire, portaient trop sensiblement la marque d'une autre époque. Nous n'avons pas cru devoir consacrer un chapitre spécial à la période pendant laquelle Dauvergne fut associé à Berton, l'influence de ce dernier sur la direction de l'entreprise ne s'étant pas manifestée d'une façon sensible dans un si court espace de temps.

Beaucoup de programmes manquent pour cette période ; aucune des années n'est complète, et seul peut-être, pour la découverte d'une source ignorée des musicographes, nous avons pu en trouver un certain nombre qui ne se rencontrent pas dans les imprimés habituellement compulsés. Malgré d'importantes lacunes, on peut constater une relèvement dans le nombre des motets à grand chœur ; on en exécutait en moyenne deux par concert, soit une cinquantaine dans l'année. Il y eut aussi un accroissement pour les motets à une voix donnés dans la même proportion, ainsi que pour ceux à deux voix, au nombre d'une douzaine par an. A peine entendit-on quelques œuvres italiennes. Pour les symphonies, c'est plutôt une diminution qu'il faut enregistrer ; on n'en donna guère qu'une par séance. Les solos de violon restèrent en faveur et l'habileté des violoncellistes leur fit atteindre en 1764 un chiffre d'auditions jusqu'alors inconnu. Les duos ou trios d'instruments différents devinrent un peu plus nombreux et l'on vit des assemblages inusités jus-

qu'alors tels que luth et violoncelle (1763 à 1765 par Kohaut et Duport), harpe et violon (Hochbrucker et Capron, 1765) ; hautbois, basson et cor de chasse (Besozzi, Jadin et Molidor 1768-1770) ; hautbois, cor et basson (1768). Les voix elles-mêmes souffrirent des accompagnements qui, pour quelques-uns encore, étaient considérés comme portant atteinte à la prépondérance qu'elles devaient avoir sur les instruments. Il y avait eu précédemment quelques airs avec violon ou hautbois ; on accoupla d'abord la voix et la harpe (1763), puis ce fut avec le basson ou le violoncelle (1763) ; ensuite la guitare et le hautbois (1767) ; la harpe et le violon lui succédèrent et enfin, la voix de Mlle Fel se maria avec le cor de chasse de Rodolphe (1769).

On tenta des adaptations dont l'utilité n'apparaît pas évidente. Que servait-il d'arranger des ariettes italiennes sur des paroles latines ? Quelle nécessité y avait-il de faire un motet avec des airs tirés de l'opéra comique de Grétry, *le Huron* ou de *la Nouvelle Ecole des femmes* de Philidor ? Nous dirons tout à l'heure comment on accueillit ces arrangements.

Isolément, les instruments à vent parurent à peu près comme à l'ordinaire. Des solos de flûte, une certaine progression dans ceux de cor (1764) et de hautbois à partir de 1768, une réapparition occasionnelle du basson et 1763, tel est le maigre bilan que l'on constate; mais, en groupe, certains instruments formèrent une attraction nouvelle notamment les clarinettes, cors et bassons de la musique du prince de Conti et de celle du duc d'Orléans (1766-1767).

Le seul événement à noter est l'institution de concours pour la composition de motets latins et français (1767-1769) qui révélèrent Giroust et Désormery, qui excitèrent la curiosité du public comme l'émulation des compositeurs. Nous parlerons plus loin de ces concours dont l'initiative revient à un généreux amateur, lorsque nous nous occuperons des lauréats de ces pacifiques tournois.

Tels sont, résumées, les principales remarques qui se dégagent des travaux que nous avons à exposer.

Dauvergne avait cinquante ans lorsqu'il prit la direction du Concert spirituel. Il était originaire de Clermont-Ferrand, disent les dictionnaires biographiques, alors que des renseignements puisés aux Archives et qui nous offrent de meilleures garanties d'exactitude, il résulte que ce musicien naquit à Moulins, non le 4 octobre, comme le dit Fétis, mais le 3 de ce mois. Arrivé à Paris en 1739, il entra en 1744 à l'orchestre de l'Opéra en qualité de violon. Il ne possédait de talent sur cet instrument qu'autant il en fallait pour remplir honorablement cette place qu'il quitta d'ailleurs en 1751, pour échanger son archet contre le bâton du « batteur de mesure ». L'année suivante il faisait représenter à ce théâtre son ballet en trois actes, *Les amours de Tempé* et quelques mois après (1750), à la foire Saint-Laurent, le petit ouvrage qui fit davantage pour sa gloire que ses plus importants opéras, les *Troqueurs*, œuvre qui devint le modèle du genre et qui valut à son auteur le titre de de créateur de l'opéra-comique. En juillet 1755 Dauvergne abandonna le pupitre de chef d'orchestre de l'Académie royale de musique, mais il ne déserta pas le théâtre ; il y fit représenter plusieurs opéras et ballets. Entre temps il avait été pourvu des fonctions de surintendant de la Musique du roi et de maître de musique de la Chambre de sa majesté. La direction du Concert le détourna quelque peu de la scène ; pendant cette période, il ne donna que cinq ouvrages, mais il composa pour le Concert spirituel une quinzaine de motets qui reçurent le meilleur accueil. Le succès était d'autant moins aisé à remporter que le public se trouvait encore sous l'impression

des compositions de Mondonville et n'avait pas dissimulé le déplaisir qu'il éprouvait d'être brusquement privé des œuvres de ce musicien adulé.

Dès la première audition de son *Te Deum*, Dauvergne rallia unanimement les suffrages (1763). Son œuvre souleva l'admiration générale, ce détail l'atteste : « quoique tous les versets de l'hymne aient été mis en musique, ce motet parut trop court tant le plaisir qu'on eut à l'entendre fut grand. Nul ouvrage n'offrait plus de variété, plus de grâces, de justesse et d'énergie, d'expression » et au dire « des plus habiles musiciens » le *Judex crederis* était « d'une beauté sublime » [1]. L'œuvre fut redemandée instamment et plusieurs fois par année on l'exécuta jusqu'en 1771. Ces auditions fréquentes, loin de nuire à l'œuvre, lui étaient au contraire des plus favorables ; on l'appréciait mieux et toujours le *Judex crederis* causa l'impression la plus profonde. Nous en trouvons l'écho dans la *Gazette littéraire de l'Europe* qui contient ces lignes : « Le silence dont ce couplet est suivi ; l'orchestre qui pendant que toutes les voix se taisent, se met tout à coup en mouvement, s'élève, s'accroît, retombe, se relève, passe à différentes modulations par des tons ou gémissants ou terribles ; le chant des prières qu'entonne un coryphée, auquel viennent se joindre des voix éteintes et resserrées encore par la terreur. Tout cet ensemble forme un des plus beaux tableaux qui aient jamais été faits en musique. »

Un second motet, *Benedic anima mea* offert la même année, n'obtint pas d'aussi fréquentes reprises. Six motets à grand chœur et deux à une et deux voix s'ajoutèrent à ceux-ci dans le courant de 1764 : *Miserere mei, Exultate justi, Omnes gentes, De profundis, Diligam te, Regina coeli, Cantate Domino, Domine audivi.* Pour cinq d'entre eux Dauvergne retrouva l'accueil de ses débuts et, dans l'espace de sept et huit ans, ses motets furent exécutés chacun quinze fois en moyenne. On trouva le commencement du *Miserere mei* « simple, noble et pathétique, tout l'effet en est dû presque à la seule harmonie, moyen également énergique et fécond, lorsque comme Dauvergne on en connaît toutes les ressources et qu'on sait les employer à propos. Le verset *cor contristum* mérite encore les plus grands éloges : c'est l'accent même de la douleur, de la confiance et du repentir ; le dernier chœur : *tunc acceptabis* est très brillant, bien figuré et contraste admirablement avec les morceaux qui le précèdent. »

La production de Dauvergne ne fut pas aussi abondante tous les ans. Pour 1765, elle se borna à deux œuvres *Omnes gentes* qui fut exécuté concurremment avec les autres jusqu'en 1771 et *Jubilate Deo* que l'on n'entendit que pendant trois années (1765, 1768 et 1771). En 1766 Dauvergne offrit encore deux motets *Quare fremuerunt* (1766) et *Exultate Deo* (1766, 1771, 1772) et ce fut tout ; il se contenta ensuite de reprendre ces diverses œuvres. Elles plaisaient au public cela est incontestable, et dès lors, on est en droit de se demander comment il se fait qu'aucune n'ait survécu à la direction de leur auteur. Du jour où Dauvergne eut abandonné son privilège, sa musique disparut à tout jamais du lieu où elle était éclose presque triomphalement.

Si l'on a reproché à Dauvergne et à ses associés d'avoir écarté par jalousie, ou intérêt la musique de Mondonville — ce qui n'est pas absolument prouvé, attendu que Mondonville avait senti lui-même la nécessité de laisser reposer un répertoire

---

1. *Mercure*, sept. 1763, p. 187.

trop longtemps exploité — on ne peut du moins les accuser de ne pas avoir facilité l'accès du Concert aux jeunes compositeurs. Jamais Dauvergne n'accapara pas les programmes, il laissa toujours place aux œuvres d'autrui et il n'a pas dépendu de lui que le nombre de ceux qui devinrent ses émules fût plus grand. Il ne nous est pas possible de donner des détails sur chacun d'eux faute de renseignements précis, nous ne pouvons que les citer en tenant seulement compte du nombre d'œuvres et d'auditions accusées par les programmes. Ainsi l'on distingue 1° ceux dont l'œuvre n'eut qu'une audition et dont le succès est incertain, savoir : l'abbé Toussaint, de la cathédrale de Dijon (1763), Le Petit, (1764) Lescot, de la cathédrale d'Auch (1764), Itasse (1766), Jacob, élève de Gaviniès, violon de l'orchestre de l'Opéra (1766) qui publia une méthode de musique (1769) peu avant sa mort (1772) ; Trial, violoniste à l'Opéra et musicien du prince de Conti (1765) avant d'être directeur de la musique de ce prince, puis de l'Académie royale (1767) où il donna plusieurs opéras ; Forgelot (1769), Tissier, très jeune compositeur sachant faire usage de la musique qu'il avait entendue ; Boyer, musicien de Tarascon en 1745, successeur de Gauzargues à la maîtrise de la cathédrale de Nîmes (1760-66) et auteur d'une lettre à Diderot sur le projet de clef unique présenté par l'abbé Lacassagne (1769) ; l'abbé Doriot, maître de musique de la Sainte Chapelle, qui entendait supérieurement la facture des chœurs (1769), Le Bourgeois (1770), Lécuyer (1770) ; Louet qui passa pour un amateur probablement parce qu'il était fils d'un commissaire des galères, mais qui en 1756, à l'âge de douze ans, avait fait exécuter trois motets à grand chœur au concert de Marseille (1771) ; 2° ceux dont on a exécuté plusieurs œuvres ayant mérité des notes élogieuses mais qui n'ont pas été l'objet de reprises sous les directions ultérieures : Antheaume, de l'Académie royale (1763-64) ; l'abbé Hardouin, de la cathédrale de Reims, applaudi en 1765 ; Prudent, dont le motet fut reçu favorablement (1766) ; Dollé, auteur du *Paratum cor* « où il y a du chant et de l'effet » (1767-68) ; l'abbé Feray, ordinaire de la musique de la duchesse de Villeroy, puis de la cathédrale, auteur d'un motet à deux voix ; 3° ceux dont les œuvres ont été reprises ultérieurement : l'abbé Jolier (1767, 1770, 1772) ; Mathieu (J. A.) fils de Michel, premier violon à la chapelle du roi (1761-1770) qui succéda à Blanchard et composa encore 45 motets (1765) ; Poulain, organiste de Saint-Leu (1764) ; Le Grand dont les motets plusieurs fois exécutés firent les « délices des artistes et des connaisseurs » ; Botzon, de l'Opéra dont le motet chanté par Mlle Delcambre, fait à la manière italienne, coupé par un récit obligé, amenait une très jolie ariette, était plein de goût et d'une agréable tournure de chant (1770-1773).

Il nous reste à signaler plusieurs compositeurs qui entrent dans l'une des catégories ci-dessus, mais que nous en avons distrait parce que leur œuvre ou leur personnalité offrent des particularités qui commandent un peu plus d'attention.

Le premier motet offert par Gibert, *Diligam te*, ne donna lieu à aucune remarque (1766), mais quand on le réentendit en 1768 on le trouva écrit dans le genre italien et il fit plaisir. Cette opinion avait été précédemment exprimée pour le deuxième motet *Confitebor tibi* conçu « dans un genre moderne et presqu'italien » et si quelques-uns regrettèrent que les récits ne fussent pas « assez mélodieux », d'autres se montrèrent satisfaits de plusieurs morceaux « d'une modulation agréable » (1766). Le troisième motet de ce compositeur *Laetatus sum in his* fut tout aussi bien accueilli ; il renfermait « beaucoup de chant, des modulations agréables et une symphonie expressive » (1767).

Du *Confitebor tibi* à deux voix de Torlez, on ne sait rien, mais le *Dies irae* qu'il donna peu après fut classé dans la bonne musique de « l'ancien genre » et l'on convint qu'il y avait de vraies beautés dans sa simplicité (1769). Dans le *Cantate Domino* d'Azaïs, maître de musique du collège de Sorèze, musicien encore inconnu, on trouva du goût, des tournures de chant agréables, une bonne harmonie, et l'on excusa la monotonie résultant de l'expression des paroles qui ne permettaient pas toujours « la variété de l'oreille désirée sans qu'aucune raison puisse l'en dédommager ». D'ailleurs, cette première composition donnait les espérances les plus favorables et la beauté des mélodies lui assura le succès. En 1771, Azaïs fit chanter un *Dominus regnavit* sur lequel les renseignements font défaut. Le fils de ce compositeur, le P. Hyacinthe Azaïs, né à Sorèze en 1776, fut organiste, puis professeur d'histoire au prytanée de Saint-Cyr ; il publia d'importants ouvrages de philosophie.

Toutes les œuvres de l'abbé d'Haudimont ont été données sous la direction de Dauvergne et l'unique audition de l'une d'elles, qui eut lieu en 1774, ne saurait le faire classer parmi les compositeurs perpétués par ses successeurs ; il appartient exclusivement à la période 1762-1771. Ce n'est qu'en 1766, deux ans après avoir remplacé Bordier comme maître de musique des Saints-Innocents, que l'abbé d'Haudimont fit entendre son *Memento Domine David*, fort applaudi et chanté six fois dans l'année (1766). On accueillit ensuite avec faveur d'autres motets : *Exurgat Deus, Lauda Jerusalem* (1766), *Deus noster refugium, Quare fremuerunt*, et *De profundis* (1767) pleins de goût et d'expression, qui ont été rangés parmi ses meilleures compositions.

Ce fut une idée assurément bizarre, à laquelle nous voulons croire que Grétry resta étranger, que de faire des motets avec des airs tirés de ses opéras-comiques. Le premier, arrangé sur le psaume *In te speravi* fut « bien accueilli du public qui aime les chants gracieux », nous dit-on. Une seconde expérience faite avec le psaume *Laudate* ne laissa pas que de diviser les opinions et de créer quelques froissements. Cherchant à expliquer et à justifier le procédé, le *Journal de musique* attribua l'insuccès de la tentative à l'inexpérience et à la mauvaise volonté des interprètes. Ses raisons sont spécieuses et ses arguments superflus ; au reste nous ne pouvons faire mieux que de reproduire textuellement l'article, on y verra comment la macédoine fut accommodée, le contentement que d'anciens en éprouvèrent et quelle était leur esthétique :

« La seconde nouveauté par ce qu'elle avait d'extraordinaire devait éprouver beaucoup de variété dans son succès et cela est en effet arrivé. On s'est avisé de prendre un pseaume et d'en adapter des paroles. à plusieurs airs de la comédie italienne, tirés des pièces de M. Grétry. On avait vu précédemment des ariettes italiennes parodiées en paroles latines, et dernièrement encore, deux airs de M. Philidor, et une autre fois deux airs de M. Grétry, arrangés de cette façon ; mais ce qu'on avait point vu encore, c'est que, sans rien changer au pseaume, on l'ait fait aller sur des quatuors dont on a fait des chœurs, sur des duos, sur des airs sans en dénaturer l'expression, sans que les paroles parussent à la torture et avec assez d'art pour que les traits saillans de la musique ayent eu des traits saillans à rendre dans les paroles latines. Cette tentative n'eut pas tout le succès qu'elle devait naturellement avoir et en voici les raisons. On avait choisi de la musique de Grétry parce que cette musique est charmante et qu'elle fait à juste raison les délices de Paris. Mais les musiciens du Concert spirituel étant presque tous attachés à l'Opéra sont aussi éloignés de sentir le mérite de ce genre que leur musique l'est d'en approcher. Ils prirent donc en dégoût ce morceau parce qu'il ne ressemble point à ceux

qu'ils ont coutume de rendre. D'ailleurs ils s'avisèrent de trouver celà plaisant parce que cette musique est tirée d'un théâtre qu'on continue à tort d'appeler *opéra-comique.* Ils y répandirent du ridicule et eurent quelques partisans dignes d'eux. Voilà donc de la mauvaise volonté d'une part. Elle se fit sentir. Les musiciens symphonistes n'avaient pas le même préjugé, mais quoique excellens, ils sont si peu habitués à exécuter ce genre au Concert spirituel, qu'ils eurent de la peine à saisir le mouvemens, qu'ils les perdirent quand ils avaient été bien pris et ne purent les ramener quand ils l'avaient été mal. L'orchestre manqua d'ensemble. Les solos étaient composés de Mlle de la Magdeleine et de Messieurs Richer, Legros, Peré, l'abbé Platel. Les trois premiers habitués à ce genre le rendaient très bien ; mais la voix de M. Peré lui refusa des sons faciles dans un duo où il faisait une partie trop haute. M. l'abbé Platel a une voix superbe et passe pour très bien chanter la musique latine, mais il avait à chanter ici une ariette dont le mouvement de la première partie est très vif, il ne lui fut pas possible de le saisir. Les deux reprises de cet airs sont beaucoup plus lentes que la première pièce et il les ralentit en proportion, et l'air qui devait faire le succès du motet, celui qui rendait le mieux les paroles, celui qui convenait le mieux au local, manqua tout son effet et parut d'une longueur insupportable. Voilà donc un motet fort mal exécuté sans qu'on en puisse accuser ceux qui le conduisaient ; comment aurait-il peu réussir ? Cependant chaque morceau fut applaudi au commencement et à la fin.

Voyons à présent quels sentiments règnent dans une partie du public. Les uns rendant à la musique de M. Grétry la justice qu'elle mérite, ne pouvant pas imaginer qu'elle pût servir à d'autres paroles qu'à celles pour quoi elle avait été faite. Je crois qu'ils avaient tort. La musique, surtout quand elle est bonne, ne peint point les mots ; elle peint le sentiment. La noblesse, la colère, la tendresse, la douleur, de quelques mots qu'elles soient composées conviendront toujours aux airs qui sont destinés à les exprimer. Autre cabale. C'était celle de tous les faiseurs de motets qui ne pouvaient manquer de se trouver humiliés des recours qu'on avait à cette musique pour dédommager de la leur ; non pas qu'il n'y en ait quelques uns qui ne réussissent à ce spectacle, et à juste titre, mais ils n'ont pas assez de musique pour remplir le concert ; ils ne sauraient trouver mauvais qu'on en emploie une autre qui ne saurait faire tort à leur labeur. Une troisième partie du public était composée de ceux qui venaient voir l'effet et qui trompés par la mauvaise exécution, crurent qu'on avait eu tort de faire cette tentative ; mais sans détailler les autres raisons, mettons le public à portée de juger si l'ouvrage était bon ; et, s'il le juge ainsi, il est clair que bien exceptionnellement cette excellente musique devait réussir sous quelque langue qu'elle fût. Le premier chœur était le quatuor du Huron : *Il a les traits de son père.* Peignez-vous la situation : Quatre personnes sont occupées à examiner un portrait et à chaque trait de ressemblance qu'elles découvrent, la joie éclate dans leurs accens. Quelles sont les paroles du motet pour rendre ce sentiment ? Quatre coryphées commandent au peuple : *Laudate nomen Domini, laudate servi Dominum. Louez le nom du Seigneur, vous êtes ses serviteurs.* Et le chœur reprend avec joie les même paroles ; tout le reste du morceau est la suite de ce contraste. Le second air est celui du Huron : *Ma bonne amie...* C'est l'expression naïve d'une âme qui s'épanche. A la place de ce sentiment, les paroles latines rendent l'expression naïve d'une âme reconnaissante qui rassemble les raisons qu'elle a de louer le nom du Seigneur : *Quoniam elegit sibi Israel. Puisque le Seigneur a choisi la maison d'Israël.* Le troisième morceau est cet air de Sylvain si magnifique : *Je puis braver les coups du sort.* Le plus difficile à parodier peut être comme celui qui l'est avec plus de soin et de vérité. Dans les paroles françaises, un fils prêt à revoir son père auquel il a désobéi, se menace pour ainsi dire lui-même de cette cruelle vue et témoigne la peine qu'il aurait à la supporter. Dans les paroles latines, ces menaces ont changé d'objet. Elles expriment les malheurs passés sur les ennemis du Seigneur *Et misit prodigia et signa in medio tui. Il a envoyé des signes et des prodiges au milieu de toi* etc. La seconde partie est la suite du même sentiment,

mais exprimé avec plus de grandeur et de majesté. Telles sont aussi les paroles latines : *Gentes multas percussit* etc. *Il a frappé des nations nombreuses.* Que ceux qui connaissent ce morceau se rappellent les deux traits les plus saillants de cette seconde partie. Le premier rend ces paroles françaises : *Je sens une frayeur mortelle.* Le second ce beau *crescendo* : *Pour un fils sensible et rebelle, un père est un Dieu menaçant,* avait pour paroles : *Et reges fortes occidit.* Assurément cet air qui est un vrai morceau de chapelle, ainsi parodié devait réussir beaucoup s'il eût été bien exécuté. Le reste du motet est dans le même goût. Il finissait par le charmant quatuor de Lucile. Quatre personnes se félicitent sur le bonheur qu'elles ont de se trouver ensemble. Les deux pères donnent des conseils à leurs enfants pour être heureux en ménage. Quatre coryphées s'adressent aux tribus des Hébreux et leur ordonnent de bénir le Seigneur : *O domus Israel, o domus Aaron, benedicite Dominum... O maison d'Israel, maison d'Aaron, bénissez le Seigneur.* La situation est presque semblable et assurément l'exposition musicale est la même. Le succès de la musique était fait, celui des paroles était hasardeux. Il faux essayer encore et voir avec une meilleure exécution si c'est la raison ou le préjugé qui s'est opposé au grand succès qu'on attendait de cette entreprise. »[1]

Les accusations portées contre certains exécutants ne furent pas sans soulever des protestations auxquelles le *Journal de musique* répondit en ces termes :

« Les musiciens des chœurs de l'Opéra ont mal entendu un article du Concert spirituel du 15 août... Cet article, en parlant d'un motet parodié, rend compte d'une partie des raisons qui l'ont empêché de réussir autant qu'on devait s'y attendre. La mauvaise exécution est une de ces raisons. Voici ce qu'on en dit : *Les musiciens du Concert spirituel étant presque tous attachés à l'Opéra, sont aussi éloignés de sentir le mérite du genre moderne que cette musique l'est de la leur.* Cette phrase ne peut regarder ceux qui aiment ce genre et qui prouvent ainsi qu'ils en sentent le mérite et je sais qu'il y en a de ce goût à l'Opéra. Elle ne regarde donc que ceux qui s'en vont le décriant partout et qui ne persuaderont jamais à ceux qui aiment ce genre qu'ils sentent le mérite d'une musique qu'ils détestent. Au reste, cette phrase ne saurait être une offense, puisqu'aimer ou haïr un genre de musique n'est pas une affaire de talent ni de goût et qu'on ne saurait être plus obligé d'aimer la musique italienne que la musique française. Il y a bien peu de gens qui s'offenseraient, si on leur reprochait de ne pas sentir le mérite de cette dernière. Il y a encore : *D'ailleurs ils trouvèrent celà plaisant, ils y répandirent du ridicule et eurent quelques partisans dignes d'eux.* Voilà la phrase *très offensante,* presque tout le corps se l'est appropriée ; quoique quelques-uns d'entre eux m'aient assuré qu'ils n'avaient blamé que l'erreur de leurs camarades. Certainement, les trente personnes qui chantent dans les chœur du Concert spirituel, avaient dansé dans la salle des gardes, une demi-heure avant le concert sur ces paroles : *Domus Aaron, Domus Israël* comme l'ont fait les deux ou trois dont j'ai voulu parler ; cela aurait formé un spectacle si plaisant que j'aurais eu beaucoup moins envie de me fâcher que d'en rire. C'est *à quelques uns d'entre eux* que je dois cette belle plaisanterie et si le public veut les connaître il en est un moyen bien aisé ; ce sont ceux-là même qui prennent mon article pour eux qui s'en offensent.

Ce qu'il y a de bien plus extraordinaire, c'est que les musiciens symphonistes de l'Opéra se sont adoptés ce même article, quoiqu'ils soient expressément exceptés pour un article à part. Il est vrai qu'alors je dis que l'orchestre manqua d'ensemble ; tout ce que je puis répondre à celà, c'est que c'est la vérité. Je ne sais pourquoi cela arriva

1. *Journal de musique,* août 1770, p. 33-40.

ainsi, ce n'est pas que je ne leur reconnaissais beaucoup de talent ; la preuve en est que j'ai commencé par le dire ; Je n'ai donc rien à répondre, puisque le premier article ne peut les regarder en aucune façon. »[1]

Voici qui ne prouve pas la solidité des arguments primitifs ; mais laissant ce différend pour nous attacher à l'œuvre en quatuor, constatons qu'elle était condamnée par le bon goût. Il n'est pas établi que la musique fut parfaitement adéquate au texte du psaume. L'eût-elle été d'ailleurs que cela ne saurait excuser de pareilles adaptations et la thèse du *Journal de musique* ne fait qu'en accuser l'inutilité. L'art n'a rien à gagner à cette pratique ; de plus, est-il convenable et édifiant d'introduire à l'église les airs applaudis au théâtre ?

Milandre, altiste à l'orchestre de l'Opéra en 1756, puis violoniste à la Comédie-Française de 1760 à 1763 n'avait fait exécuter qu'une symphonie en 1759 et 1760. En 1764 il donna un motet à voix seule, quatre fois chanté ; puis ce fut un *Exaudi Deus* qui eut quatre auditions (1767) un *Confitebor tibi* qui obtint trois auditions (1768) et *Diligam te*, que l'on trouva gracieux (1768). Milandre était considéré comme un « habile compositeur dans le genre italien. »

Pour en finir avec les auteurs nouveaux qui cessèrent d'être exécutés peu après leur apparition, il nous faut signaler les compositeurs étrangers, au reste peu nombreux. Avec son *Confitebor*, motet à deux chœurs, Feo, maître de musique de la chapelle du roi des Deux-Siciles, n'obtint que deux auditions (1762). Le *Dixit Dominus* de Leo, fut mieux apprécié ; on l'exécuta six fois en 1763 et 1764. Pour le rédacteur du *Mercure* cette œuvre était « d'un assez beau travail pour l'harmonie et d'un genre qui portait le caractère du temps où la musique italienne n'avait pas encore été corrompue par l'extravagance des saillies et par la surabondante affluence des tours d'exécution. »[2]

Nous arrivons aux compositeurs révélés par Dauvergne, dont les œuvres furent réexécutées sous ses successeurs ; les étrangers y sont encore en minorité. De Traetta, l'on n'exécuta qu'un air en 1769 ; ce n'est qu'à partir de 1777 que sa musique se répandit au Concert. Le cas est le même pour Richter, dont Dauvergne fit entendre quatre fois le *Super flumina Babylonis* (1769). J. C. Bach, de Londres, fut seulement représenté par un concerto d'orgue (1768) alors que par la suite on fit entendre plus de dix œuvres de sa composition. Galuppi n'eut qu'une audition et il n'en méritait pas plus si l'on s'en rapporte au *Journal de musique* qui donna les motifs pour lesquels il ne pouvait pas être favorable à l'auteur :

« On devrait bien se défier de ces petits motets italiens dont leurs auteurs rougiraient et qu'ils méconnaitraient même s'ils les entendaient deux ans après qu'ils sont faits. Quand on a besoin d'un *Salve* ou de quelques autres morceaux de ce genre dans une église d'Italie, on s'en va trouver un musicien auquel on dit : « Il me faut un air pathétique suivi d'un air de bravoure ; arrangez celà comme vous voudrez ». Le compositeur regarde les paroles qu'il n'entend point et qu'il ne prend pas la peine de se faire expliquer ; il ajoute là-dessus quelques phrases de musique et le lendemain matin le motet est fini et oublié. Nos chanteurs français recueillent ces bagatelles avec l'empressement et la vénération que mérite le nom de leur auteur, tandis que lui qui ne songeait à rien

1. *Journal de musique*, décembre 1770, p. 81-83.
2. *Mercure*, avril 1763, t. II, p. 175.

moins qu'à sa réputation en les composant, croit fermement qu'elles n'existent pas plus ailleurs que dans sa mémoire. Il faut juger M. Galuppi sur ses grandes opéras et sur sa grande musique d'église et non pas sur un motet où il ne s'est pas aperçu que la première partie de l'antienne, sur laquelle il a fait un air pathétique, contient un sentiment de joie et que la seconde, sur laquelle il a fait un grand mouvement est de l'expression la plus pathétique. »[1]

Bien qu'il n'eut pas encore vingt ans, Buée, originaire de Dijon et élève de la maîtrise de la Sainte-Chapelle à Paris, débuta par un motet d'une très bonne facture *Benedic anima mea* (1765), puis en 1768, alors qu'il était maître de musique de la cathédrale de Coutances, il participa au concours de motets sur le psaume *Super flumina* et son œuvre fut classée en troisième sur vingt-deux concurrents. Elle fit plaisir et l'on déclara que l'auteur conaissait son art ; elle laissait seulement à désirer sous le rapport de l'expression. La même année on chanta deux fois *Noli aemulari* de ce compositeur. Enfin en 1779, Buée donna un motet à quatre voix que chantèrent Mlles Malpied, Girardin et MM. Le Petit et Moreau ; il était à ce moment maître de musique à Saint-Martin de Tours.

Maître de musique de Saint-Germain-l'Auxerrois, l'abbé Dugué fut parmi les nouveaux venus celui qui fit entendre le plus grand nombre d'œuvres. Son bagage se compose, pour 1776, de quatre motets : *Diligam te*, *Exultate Deo*, *Exultate justi*, *Dies irae* ; en 1767 il en donna deux : *Noli aemulari*, *Bonum est*, puis un autre en 1768 : *Coeli enarrant*, suivi en 1769 d'*Omnes gentes*. Dugué revint avec un *Regina coeli* et un *In convertendo* (1773) ; il devint plus tard maître de musique de Notre-Dame de Paris.

Le petit motet *Cantate Domino* chanté par Mlle Fel le jour de Pâques 1769 est l'œuvre de début à Paris de Saint-Amans, compositeur fécond dont la carrière fut singulièrement remplie. Mais, chose curieuse, le succès qu'il remporta de prime abord, le porta vers la composition théâtrale ; il ne revint au Concert qu'éventuellement, avec un autre motet (1774) et un oratorio *David et Goliath* dont il sera question ultérieurement.

Si Gluck révolutionna les dilettantes parisiens à l'Opéra, il laissa indifférents ceux du Concert spirituel, où un motet de sa composition fut chanté presque furtivement en 1768. Son nom ne revint ensuite sur les programmes après son triomphant succès dramatique, qu'avec des airs et scènes italiennes (1778-1784).

Luthiste au service du prince de Conti, J. Kohaut se fit connaître au Concert spirituel en exécutant avec Duport des airs en duo pour luth et violoncelle « sur des sujets connus agréables et faciles », bien faits pour séduire le public frivole (1763-1765). Toutefois ce musicien qui fit jouer plusieurs ouvrages à la Comédie italienne, voulut se distinguer dans la musique religieuse et il donna une *Salve regina* avec accompagnement de violoncelle obligé, fort réussi (1763-1767) ; puis, vint un autre motet à voix seule, *Dominus regnavit* (1764) et un dernier, avec chœur, *Cantate Domino* (1765-1766).

Pendant que surgissaient de jeunes compositeurs, ceux qui avaient longtemps alimenté les programmes et fait la joie des auditeurs, perdaient peu à peu de leur prestige ; leurs œuvres étaient de « l'ancien genre » ! Il est à remarquer toutefois

---

1. *Journal de musique*, septembre 1770, p. 18.

que ce sont les plus anciens qui disparurent les derniers. Blanchard ouvre la série, bien que ses quatre nouveaux motets : *Inclina Domine* (1762-1763), *Dominus illuminatus* (1762), *In exitu* et *Misericordias Domini* (1763) eussent causé une grande sensation. Les cantatrices ayant adopté pour leur début des petits motets dans le nouveau goût italien, celui de Fiocco auquel on avait eu recours pendant quatorze ans, cessa d'être exécuté (1763). Après un intervalle de treize années, le nom de Bellissen reparut pour la dernière fois pour une reprise de son *Nisi Dominus* (1763) et pour l'audition d'un *Magnificat* bien accueilli (1763-1764). C'est après une simple reprise que Cordelet disparut (1765). Giraud donna un nouveau motet *Cantemus* en 1763 et, après une triple exécution du *Deus noster* donné en 1755, il ne fut plus question de ses œuvres. Même situation pour Billion dont deux mouveaux motets *Nunc dimittis* et *Conserva me* furent chantés à plusieurs reprises (1764-1765) et pour Blainville dont les deux nouvelles œuvres *Confitebor tibi Domine* et *Dixit Dominus* n'eurent qu'une audition. De Goulet, ci-devant maître de musique de Notre-Dame, on chanta deux nouveaux motets, *Confitemini* (1763-1766) et *Judica me* (1763) et l'on reprit ceux qu'il avait antérieurement donnés (1765-1766).

Sans pouvoir préciser s'il s'agit d'une réexécution du *Salve Regina* de J. J. Rousseau chanté en 1753, ou d'une nouvelle œuvre de ce philosophe — il en mentionne deux dans ses *Confessions* — constatons que l'accueil fait à son œuvre en 1765 fut loin d'être favorable, et deux auditions consécutives ne modifièrent pas le jugement initial ; malgré l'interprète favorite, Mlle Fel, on ne reconnut pas l'auteur du *Devin* (cette production n'eut pas de succès). Pour être moins sèche, l'opinion exprimée par le *Mercure* n'est pas différente. Après avoir constaté que les symphonies d'un goût agréable et nouveau « furent généralement applaudies avec vivacité », le rédacteur avoue que « la vocale de ce morceau, point ou peu analogue aux paroles, n'a été goutée que par les amateurs déclarés de la musique italienne, laquelle ne s'adapte pas encore au genre du motet, pour les oreilles françaises accoutumées à la majesté et à la convenance des images et de l'expression dans les bons morceaux de notre musique latine, qui sans contre dit est plus riche de vraie science que la plupart des motets d'Italie parvenus à notre connaissance. »[1] Il ressort de cette appréciation que les amateurs hostiles au genre italien, pour les motets, n'avaient pas absolument tort de refuser leur approbation à l'inutile et prétentieuse tentative de Jean Jacques Rousseau.

Depuis 1743, le nom de Boismortier revenait annuellement, grâce à son *Fugit nox* « chef d'œuvre de combinaison et d'ensemble » suivant l'opinion des « plus habiles connaisseurs »[2] (1763). Sept ans plus tard, un autre critique constatait à son tour que ce motet était « entremélé de noëls avec beaucoup de goût et d'adresse ». L'effet en est très agréable, ajoutait-il « surtout lorsque l'on songe au goût qui régnait dans la musique quand cet ouvrage a été fait. » On y remarquait un récit parfaitement chanté par Richer et qui approchait beaucoup « du genre moderne »[3] (1770). Malgré cet éloge, l'œuvre ne revint plus et celui qui l'avait si bien qualifiée dut en être étonné tout le premier.

L'année 1770 marqua le terme final pour deux compositeurs dont les œuvres

---

1. *Mercure*, juin 1765, p. 191.
2. *Avant coureur*, 1764, p. 13.
3. *Journal de musique*, décembre 1770, p. 49.

furent le plus mises à contribution : Gilles et Lalande. Gilles s'était maintenu avec deux œuvres *Diligam te* et *Requiem*, et de Lalande, on avait encore exécuté neuf motets connus. On les entendait toujours avec plaisir et, en déclarant que le *Dominus regnavit* qu'il venait d'entendre, conçu « dans le style du vieil opéra français » lui avait paru « fort ennuyeux » [1], le docteur Burney ajoute qu'il fut couvert d'applaudissements. Que le style musical se fut transformé, nul ne peut le nier ; mais ce qui n'est pas contestable, c'est que des œuvres qui purent se soutenir pendant quarante-six années, n'étaient pas tout à fait sans valeur (ni méprisables). En 1771, ce fut au tour de Lefebvre de céder définitivement la place. A ses cinq motets encore exécutés fréquemment on en avait ajouté deux nouveaux en 1764 et 1765. Enfin, c'est avec Mouret dont neuf motets étaient encore chantés annuellement — indépendamment des deux nouveaux donnés en 1765 — que s'acheva la disparition des compositeurs de la première heure (1773).

Le désaccord survenu entre Mondonville et Dauvergne lors de la prise de possession du Concert par ce dernier, durait depuis six ans lorsque en 1769, on reprit deux motets de ce fameux compositeur : *Coeli enarrant* et *Venite exultemus*. Un traité était intervenu aux termes duquel, moyennent une indemnité de 27 000 livres, Mondonville s'angageait à fournir ses motets et à en diriger l'exécution lorsqu'il en serait requis [2]. Déjà cette convention était entrée en vigueur lorsque Mondonville mourut dans sa maison de Belleville, le 8 octobre 1772. Aux concerts qui suivirent, on chanta encore quelques-uns de ses motets, mais Dauvergne allait lui-même se dégager du Concert et aucun de ses successeurs ne reprit une œuvre quelconque de Mondonville.

Voyons maintenant quelle fut la part que fit Dauvergne aux compositeurs qui avaient paru précédemment et dont plusieurs continuèrent d'être réexécutés sous ses successeurs. En 1763, on fit entendre un *Confitebor* de Pergolèse qui n'eut que deux auditions, mais son *Stabat* que l'on reprit après une interruption de cinq années, suffit à ramener son nom tous les ans, plusieurs fois, jusqu'à la fermeture du Concert ; il n'y eut changement que dans les interprètes. Philidor ne figure ici que pour la reprise en 1765 de son motet *Lauda Jerusalem* donné pour la première fois en 1755 ; on l'entendit ensuite une fois chaque année jusqu'en 1773 ; il se composait d'une « mélodie agréable jointe à une symphonie énergique ». Nous avons déjà dit ce qu'il faut penser des adaptations des paroles latines sur des airs d'opéras comiques ; signalons donc simplement l'arrangement fait sur le verset *Contristatus* de *Diligam te* avec des ariettes de la *Nouvelle école des femmes*, tentative qui fut renouvelée infructueusement avec des airs de Grétry.

Giroust avait trente ans lorsqu'il offrit son premier motet au Concert en mars 1762. A cette époque il était maître de musique de la cathédrale d'Orléans. Ex-enfant de chœur à Notre-Dame de Paris et élève de composition de l'abbé Goulet, maître de musique de l'église métropolitaine, le succès lui vint à son début. Peu après il présenta un second motet à Dauvergne *Lauda Jerusalem* (1762-1763) puis un troisième *Exaudi Deus* (1764, 1769, 1772). En 1767, il en donna deux : *Miserere mei Deus* et *Benedic anima*, suivi de *Judica Deus nocentes* (1768). A ce moment (1767) une personne s'intéressant au progrès de la musique fit remettre à Dauvergne

1. Ch. BURNEY, *De l'état présent de la musique*, Gènes, 1809, t. I, p. 19.
2. Ce traité date de 1772. L. de LA LAURENCIE, *L'école française du violon*, t. I, p. 413.

une médaille d'or de 300 livres destinée au meilleur motet choisi par Dauvergne assisté de Blanchard et Gauzarges, maîtres de musique de la Chapelle du roi. Le sujet proposé fut *Super flumina Babylonis* (psaume 136). L'œuvre devait comporter au moins deux récits, un duo, deux chœurs dont un en fugue et être d'une durée de 25 à 30 minutes. Le délai pour la remise des manuscrits était fixé au 1er février 1768 et le nom des auteurs contenu dans un billet cacheté, devait rester inconnu des juges ; enfin l'exécution publique des œuvres choisies d'après les partitions était imposée [1]. Vingt-deux motets furent présentés, sur lesquels deux rallièrent les suffrages presqu'au même titre ; l'embarras des juges fut tel que l'on créa un second prix. Si l'on en croit le rédacteur des *Mémoires secrets* : « M. d'Alembert et toute sa séquelle calculèrent pour le second » qu'ils avaient voulu faire couronner, s'imaginant qu'il était de Philidor. Quelle ne fut pas la surprise, lorsqu'à l'ouverture du second billet, on vit que les deux œuvres, écrites sur le même sujet, étaient du même auteur ! Giroust remportait les deux prix et on ne manqua pas d'admirer « le génie souple de cet artiste » qui savait « varier ses productions au point d'être aussi différent de lui-même avec presque une égale supériorité » [2]. Les deux œuvres furent exécutées alternativement à plusieurs reprises. Giroust donna ensuite tous les ans d'autres motets : *Deus meus respice* (1769-1771), *Beatus vir* et *Exurgat Deus* (1770) ; *De profundis* (1771), *Quemadmodum* (1772) ; *Diligam te* (1773-74), *Magnificat et Confitemini* (1774) et *O filii* (1776). Voici comment le *Journal de musique* apprécia l'*Exurgat Deus* : « Les récits sont d'un chant extrèmement facile et agréable. Ils ont cette noblesse harmonieuse qui convient à la musique latine. Les chœurs pleins des plus grand effets ; celui du milieu est d'une magnificence imposante, celui de la fin l'emporte peut-être encore par l'harmonie et la facture. M. Giroust, maître de musique des Saints-Innocents, ... est l'auteur des deux *Super flumina Babylonis*, couronnés il y a trois ans » [3].

Le succès de Giroust l'avait fait appeler à Paris où il dirigea d'abord la maîtrise des Saints-Innocents, puis il fut nommé maître de musique de la Chapelle royale (1775) et ensuite surintendant de la Musique du roi. Il continua de composer. Le nombre de ses motets est très grand et la bibliothèque du Conservatoire possède presque tous ses manuscrits, mais il n'en fut donné que trois au Concert spirituel, en 1790, alors que le Concert était presque désorganisé. Aucune œuvre latine de ce compositeur ne parut sous la direction de Legros. Après la Révolution qui entraîna la suppression de la Musique du roi, Giroust obtint l'emploi de concierge du château de Versailles, dont le modique traitement suffisait à peine à son existence. C'est alors qu'il composa une longue série de chansons patriotiques et présida aux exécutions musicales des fêtes révolutionnaires.

Arrivé à Paris en 1751, et entré chez M. de La Pouplinière pour y conduire l'orchestre, Gossec n'avait donné au Concert spirituel qu'une symphonie en 1757, et le *Dies irae* de sa Messe des morts en 1761 et 1762. Aucune autre œuvre de ce compositeur ne figure sur les programmes de la période 1762-1770 que l'on a pu retrouver. Le 8 décembre 1770 seulement, on y voit une symphonie et aucune œuvre quelconque n'est signalée pour les années 1771 et 1772. Ce n'est que lorsque Gossec

1. *Mercure*, août 1767, p. 205.
2. *Mémoires secrets*, t. XVIII, addition, 29 avril 1768.
3. *Journal de musique*, décembre 1770, p. 47.

devint l'un des directeurs du Concert que ses œuvres y furent entendues. Si son exclusion s'explique à partir de 1770, date de l'ouverture du Concert des Amateurs à la formation duquel il prit une part importante, il n'en est pas de même pour les huit années qui précédèrent, car il est peu probable que des engagements avec M. de La Pouplinière ou avec le prince de Condé dont il dirigea la Musique, lui aient interdit l'exécution publique de ses œuvres.

L'institution du concours pour la composition de motets et d'oratorios devait faire admettre des auteurs en dehors de l'agrément des directeurs, les œuvres choisies à la lecture étant jugées définitivement à la suite d'une audition et sans que le pli contenant le nom de l'auteur eût été ouvert. C'est ainsi que L. B. Desormery, comédien à Strasbourg, à l'insu de tous figura sur les programmes de 1769. On exécuta les deux motets présentés sur le psaume XLV, dont l'un était de Desormery, qui avaient été réservés pour l'épreuve décisive, mais, bien qu'ils parussent en général « marqués du talent de leurs auteurs », les juges et le public d'une voix unanime, n'en trouvèrent aucun digne de recevoir le prix. Il en fut absolument de même pour le concours ouvert sur l'Ode quatrième de Rousseau : *La Gloire du Seigneur*, une seule des œuvres fut remarquée et quoique l'on y trouvât « une grande harmonie », l'absence de « peinture de détail comme le sujet le comportait » empêcha de la couronner. On proposa donc pour 1770 les mêmes sujets de concours en exhortant les concurrents « à mettre dans la partie de chant plus d'expression et de vérité, et à ne pas excéder la partie ordinaire des voix, principalement des haute-contre » [1]. Comme conséquence, la valeur du prix était double : On offrait deux médailles d'or de 300 livres chacune. C'est Désormery qui remporta le prix de motet avec l'œuvre qu'il avait présentée l'année précédente et qu'il avait « raccomodée ». On y trouva beaucoup de reminiscences, des passages entiers de morceaux de la Comédie italienne « dont l'auteur à toute la tournure » dit le critique du *Journal de musique* ; cependant ce motet plus beaucoup « pour le gracieux et l'agréable des récits » [2]. On exécuta de nouveau l'œuvre de Desormery en 1772 et en 1773 ; c'est dire qu'on l'entendait avec plaisir. A cette époque ce musicien faisait partie de l'Académie royale de musique ; il donna au Concert une symphonie en 1772, puis il le déserta jusqu'en 1784 et, dans cet intervalle, il fit représenter plusieurs ouvrages à la Cour et à l'Opéra.

Quant au concours pour l'ode française, il ne donna pas de résultat ; aucune ne parut supportable. « Peut-être conviendra-t-on à la fin, disait un critique, que ces paroles dans les tableaux varient presque de vers-vers, ne sont ni coupées, ni faites pour la musique » [3] on jugea donc inutile de proposer le sujet une troisième fois, dans la conviction que ceux qui avaient le génie de la musique et qui pouvaient entrer en lice, dédaignaient de se livrer à ce travail.

Les chanteurs et chanteuses peuvent se classer comme les compositeurs suivant l'importance de la durée de service qu'ils ont accompli.

Pour la plupart, les chanteurs qui débutèrent ne firent qu'une courte apparition au Concert. Ainsi nous n'avons qu'un simple souvenir à donner à Aiuto, dessus italien de la musique du roi (1763) ; Dubut qui se fit entendre à l'âge de dix ans

---

1. *Annonces, affiches* [de province], in-4°, 1769, p. 103.
2. *Journal de musique*, mai 1770, p. 51.
8. *Ibid.*

(1763) ; Noël, haute-contre (1763) ; Renaud ou Regnault, basse-taille (1763) ; Dupar, haute-contre à l'Opéra (1764) ; Lécuyer (1764) ; Quentin (1765) ; Pierre-Fond, haute-contre qui chantait avec goût et précision (1767) ; Vandeuil, haute-contre de la Musique du roi qui débuta quelques années après à la Comédie italienne (1767) ; Tourvois, basse-taille de l'Académie royale (1768) ; Péré (1769) ; Warin (1769) ; Guichardini (1771).

Quoiqu'il eût une fort belle voix de basse-taille, sonore, facile et une bonne manière de chanter, Durais, de la Musique du roi, ne se fit entendre qu'un petit nombre de fois (1768-1772) ; l'abbé Levasseur avait aussi une rare voix de taille, forte et timbrée qu'il conduisait avec goût ; on l'entendit en 1768, 1769 et 1771.

Le personnel des récitants s'augmenta de plusieurs recrues, très appréciées du public. Ce furent Larsonnier (1765-1766) ; Durand, basse-taille de l'Opéra, possesseur d'une voix fraîche et précise, au timbre flatteur et brillant, qu'il maniait avec goût (1765-1773) ; Tirot, haute-contre qui entra à l'Opéra après son début au Concert où il fit admirer la délicatesse de sa voix (1766-1773) ; Cavaillier de l'Opéra (1766-1773) ; Narbonne, ex-enfant de chœur qui débuta à l'Opéra en 1767 dans une ariette ajoutée à *Hippolyte et Aricie* (1767-1768) ; Desnoyers, basse-taille (1767-1770) ; l'abbé Platel de la Chapelle royale, doué d'une superbe voix de basse taille (1769-1773) et l'abbé Borel de la Sainte-Chapelle de la Musique du roi (1773-1776).

Plusieurs des anciens récitants abandonnèrent successivement le Concert : Besche cadet (1763), Joly (1763), Albanèse (1764), Godard (1768), Muguet (1771) et Gélin (1776) ; seuls Richer et Legros continuèrent de se faire entendre sous les successeurs de Dauvergne. En 1765, Richer chanta le *Stabat* de Pergolèse qui jusque là avait été confié à des Italiens. Avec une superbe voix de taille, Richer avait conservé la faculté de chanter le dessus « sans l'aigreur du fausset sans l'aridité des voix conservées contre l'ordre de la nature »[1]. Legros que l'on n'avait pas entendu depuis son début effectué alors qu'il était encore page de la Chapelle, ne reparût aux Tuileries qu'après s'être présenté au public de l'Opéra dans le rôle du Titon de *Titon et Aurore* (1er mars 1764). Il possédait une voix de haute-contre d'un timbre charmant et il connaissait parfaitement l'art des demi-teintes. Il chanta jusqu'en 1784, alors même qu'il était devenu directeur du Concert. C'était un artiste de premier ordre, et le public exprima souvent le regret de ne pas l'entendre davantage.

On revit avec plaisir Potenza dont on avait conservé le meilleur souvenir et, comme précédemment, on admira sa voix douce et agréable, flexible et harmonieuse (1769).

Sur une quarantaine de cantatrices, il y en eut onze qui réussirent à se faire admettre comme récitantes et qui, par conséquent, furent attachées au personnel fixe. Toutes les autres ne firent que passer, donnant une audition, quelque fois deux, rarement plus. Il semble donc que l'accès du Concert ait été des plus faciles et que les portes en étaient ouvertes à tout venant ; cependant il n'apparaît pas d'autre part, que l'on y fut admis sans discernement, car, dans la quantité, il se trouva plusieurs artistes dont les qualités étaient réelles et qui furent reçues honorablement. Ne cherchons pas à pénétrer ce mystère et nommons simplement celles qui se présentèrent tour à tour : Mlles Bon (1764), Paganini (1762 ; Saint Marcel, âgée de 16 ans

1. *Mercure*, avril 1765, t. II, p. 170.

(1763-1764) ; Prieur (1766) ; Olivier, à la voix délicate et un peu faible mais d'une jolie qualité (1766) ; Thibaud, musicienne de feu le roi de Pologne (1766) ; Mme Itasse (1766-1775) du concert de Lyon, très applaudie ; Mme Gostello, d'une agréable figure (1766) ; Rosalie, de l'Académie royale depuis 1766 qui passa à la Comédie-italienne (1767-1774) ; Lafond qui s'accompagna elle-même sur la harpe (1766) ; Lechantre pianiste et organiste de quinze ans dont nous avons déjà parlé (1767) ; Chenais (1768-1769) ; Avoglio (1769, 1771) ; Leclerc (1769-1772) ; Dumont (1770) ; Girard, nièce de Mlle Dubois aînée (1770) ; Julien, à l'accent provençal (1770) ; Terrelonge, douée d'une voix agréable (1771) ; Chateauvieux, de l'Opéra (1770) ; Dubois, âgée de 13 ans et demi, élève de son homonyme de la Musique du roi (1771-72) ; Dutailly (1773).

Mlle Durancy de la Comédie française s'essaya dans la carrière lyrique le 28 mai 1767 et dans quatre séances seulement, elle fit valoir la beauté de son organe ainsi que l'expression de son phrasé. Dès son début Mlle Beauvais s'était fait remarquer pour la belle qualité et la grande étendue de sa voix. Les auditions suivantes confirmèrent cette opinion ; non seulement cette voix était de premier ordre pour le volume, mais elle était du plus beau genre pour la qualité. Comment se fait-il alors que cette cantatrice ne fut entendue que six fois ? La même question se pose pour Mme Reich, de la Musique du roi, pourvue d'un organe étendu, bien timbré, d'un volume égal, qui ne chanta aussi que six fois (1767), car ce n'est pas son entrée à l'Opéra qui pût porter obstacle à sa réapparition.

Les cantatrices qui réussirent à se faire accepter comme récitantes comprennent celles qui cessèrent de chanter après quelques années d'exercice — ce sont les plus nombreuses — et celles qui continuèrent après le départ du directeur qui les admit. Mlle Dubrieulle, comme les rois heureux, n'a pas d'histoire (1765-1768) ; Mlle Aveneau, de la Musique du roi, chanta beaucoup plus pendant deux années que la majeure partie des autres récitantes ; son nom revint vingt fois en 1765 et douze en 1766. Après avoir débuté à l'Opéra dans le rôle de *Sylvie*, le 27 novembre 1766, Mlle Beaumesnil fut entendue au Concert le 24 décembre suivant et accueillie avec succès. C'était dit-on, une jolie femme, une chanteuse de talent, une actrice spirituelle, une danseuse agréable. Elle composa la musique d'un opéra en un acte et celle d'un oratorio qui fut chanté au Concert spirituel : *Les Israélites poursuivis par Pharaon* (1782). Mlle La Madeleine fit plaisir par la qualité de sa voix (1766-1773) ; Mlle Duplant séduisit par le moelleux de son organe (1767-1771) ; Mlle Morizet, de la Musique du roi, épouse Legros vers 1770, se fit entendre en 1765 et en 1771 et Mme Philidor, femme du célèbre compositeur joueur d'échecs en 1770 et 1771. Mlle Delcambre fut loin d'avoir le suffrage de Burney qui lui reprochait de crier avec toute la force de poumons dont elle était capable et d'être néanmoins applaudie. Faut-il ne voir là qu'une boutade de critique chagrin ? Peut-être bien, car à ce jugement sommaire on peut en opposer d'autres plus modérés. Ainsi, le rédacteur du *Journal de musique* constate que la voix et la manière de chanter de Mlle Delcambre furent très applaudies dans l'exécution d'un petit motet de Botzon écrit à la manière italienne, plein de goût et d'un agréable tournure de chant [1]. Il est

1. *Journal de Musique*, décembre 1770, p. 46.

bien certain que si cette œuvre avait été criée, l'impression n'eut pas été aussi favorable et qu'on l'aurait constaté.

Bien qu'elles n'aient pas laissé de vifs souvenirs, quatre cantatrices, des dernières qui se présentèrent, il est vrai, obtinrent leur entrée au Concert comme récitantes et y prolongèrent leur séjour pendant quelque temps. Il se passa onze années entre le début de Mlle Plantin, du Concert de Reims et son admission au titre de récitante (1765, 1776-1778). Mme Charpentier n'eut à subir qu'un intervalle de quatre années (1769, 1771-76) et huit années s'écoulèrent avant que Mlle Girardin reparût (1771-1779-1781) ; Quant à Mlle d'Avantois de l'Opéra, elle remplit son emploi dès ses débuts et sans interruption (1771-1774).

Ces cantatrices remplacèrent successivement celles que nous avons vu paraître antérieurement : Mlle Dubut (1763) ; Hardi (1764) ; Duval et Bernard (1765) ; Bretin et Rozet (1767) ; Descoins (1768), Arnould (1769) et Mlle Fel (1769). Cette dernière prenait un repos bien gagné, mais le vide qu'elle laissait fut sensible aux auditeurs qui désespéraient de voir surgir son égale. Seule parmi les anciennes, Mlle Lemière, après une rentrée en 1768, se représenta de 1772 à 1776 ; elle avait épousé le chanteur Larrivée.

Ce sont les instrumentistes qui jetèrent le plus d'éclat sous la direction de Dauvergne. Capron, dont nous avons déjà parlé, fut un de ceux qui contribuèrent largement à la gloire de l'École française. A chaque audition on renchérissait sur son jeu brillant, vif, précis. C'était tantôt « un virtuose étonnant », souvent on jugeait superflu de faire son éloge, parfois aussi l'admiration se traduisait par des phrases extrêmement louangeuses. Celui-ci déclarait que « les difficultés semblent ne rien couter à ce jeune artiste. » Celui-là le proposait en exemple aux artistes parce qu'il savait intéresser son auditoire : « ce devrait-être une leçon utile pour les grands talens en instrumens qui manquent toujours l'avantage d'être agréable aux auditeurs à force de vouloir étonner un très petit nombre en état de tenir compte des difficultés. » Si par aventure quelque autre s'élevait contre l'excessive difficultés des œuvres, il ne manquait pas d'atténuer la portée de son observation par un vif éloge de l'exécutant : « on aurait désiré moins de difficultés et plus d'agréments qui captivent ; les virtuoses ont admiré les tours de force de ce musicien sur un instrument qu'il maitrise absolument. » D'ailleurs cette difficulté qu'on lui objectait n'allait pas toujours sans attrait ; à plusieurs reprises il fut félicité pour le discernement et le goût qu'il apportait dans le choix de sa musique : « ce concert était de la plus grande force et de la plus extrême difficulté sans que l'agrément en soit exclu » [1]. Combien d'artistes ont pu provoquer semblable exclamation : « Quelle sureté ! quelle justesse ! on peut dire de nos grands artistes modernes qu'ils ne se bornent point à jouer de leur instrument, mais qu'ils jouent l'instrument lui-même. » [2] Enfin, Capron pouvait-il souhaiter témoignage plus flatteur que celui-ci : « Cet excellent violon nous met dans le cas de ne pas envier à l'étranger les virtuoses que de temps à autres viennent recueillir nos applaudissements. » [3]

C'est ce violoniste qui soutint le plus longtemps et de la façon la plus active la lutte contre les virtuoses étrangers (1762-1782), car, après s'être fait entendre

---

1. *Avant-coureur*, 1766, p. 799.
2. *Avant-coureur*, 1766, p. 92.
3. *Avant-coureur*, 1766, p. 799.

une quinzaine de fois en 1763 et six fois l'année suivante, Gaviniès se renferma dans les fonctions de chef de pupitre des premiers violons de l'orchestre, et il s'occupa ensuite de la direction du Concert, conjointement avec Leduc et Gossec, et quoique l'on disait déjà de Bertheaume qu'il pouvait « soutenir la comparaison avec les meilleurs maîtres » il ne devait se faire entendre régulièrement qu'à partir de 1775. On l'appelait « l'enfant merveilleux » et les maîtres de l'art, comme les meilleurs connaisseurs, étonnés, convenait qu'ils admireraient dans un âge plus avancé les même qualités et la même perfection de jeu qui les surprenaient dans un enfant de onze ans, « un archet sur et décidé, un son moelleux, une exécution facile et nette dans la volubilité, hardie sans imprudence, le tout réglé par un goût paraissant venir d'un sentiment vif et juste »[1] Telles étaient, sans exagération, les qualités distinctives de ce rare sujet. Quant à Moria, dont l'exécution sûre et animée lui attirait de chaleureux suffrages, il quitta la capitale en 1767, et n'y revint qu'en 1771 et 1794.

De plusieurs débutants Vogin (1763), Bouteux (1763), Rougeon (1770), il n'y a rien à dire si ce n'est qu'on ne les entendit guère qu'une fois. Les autres sans atteindre à la notoriété de grands maîtres de l'archet, se présentèrent honorablement. Haranc, qui, à six ans exécutait les différentes sonates de Tartini se fit recevoir à la Chapelle du roi au retour d'un voyage à l'étranger (1761). Il fut maître de violon du Dauphin (1763) et se fit entendre deux fois au Concert spirituel en 1769 ; il se consacra ensuite tout à ses fonctions de la Musique du roi et du Concert de la reine. Leduc l'aîné, futur directeur du Concert spirituel était élève de Gaviniès ; il entra à l'orchestre du Concert en 1759, à l'âge de onze ans et il y resta une première fois jusqu'en 1764 ; l'année précédente il avait quitté cinq fois le banc des symphonistes pour se faire applaudir comme soliste ; puis, après de nouvelles auditions données de 1773 à 1775 pendant sa direction, il reprit sa place à l'orchestre jusqu'à son décès. Élève de Pagin pour le violon et de Philidor pour la composition, Barrière parut au Concert à l'âge de 18 ans et exécuta des concertos de sa composition (1767). Il fit partie de l'orchestre et, en dehors du Concert des Amateurs, on ne l'entendit plus aux Tuileries qu'en 1778. Un abbé violoniste était chose peu commune ; en jouant en public l'abbé Robineau, élève de Gaviniès, acheva de se singulariser sans pourtant prêter à la raillerie. Leduc jeune apprit de son frère à jouer du violon, et après s'être fait remarquer comme soliste, de 1770 à 1776, il se contenta d'une place à l'orchestre du Concert, négligeant son talent pour s'adonner au commerce de musique. Enfin Paisible joua plusieurs fois de 1767 à 1775.

C'est de l'étranger que vint Barthélémon, remarquable violoniste français, né à Bordeaux. Il était premier violon de l'Opéra de Londres quand il reparut à Paris en 1767, faisant entendre des œuvres de sa composition. La sureté, la délicatesse, la grâce et la simplicité de son jeu faisaient de cet artiste, au dire du *Mercure*, un musicien d'autant plus précieux qu'il unissait à ces qualités le talent d'un compositeur savant et toujours agréable[2]. Ainsi, pendant les trois années qu'il parût au Concert (1767-1769), fût-il accueilli avec enthousiasme. En 1768, il composa un opéra pour le Théâtre italien. De retour à Londres, il fit représenter un opéra

1. *Mercure*, avril 1765, II, p. 167.
2. *Mercure*, juin 1767, p. 101.

Le Jugement de Paris, qu'il fit suivre d'un second. Au cours des voyages en Allemagne et en Italie, il épousa une cantatrice italienne qui vint plus tard se faire entendre au Concert spirituel. Rentré à Londres où il se fixa définitivement, Barthélémon devint directeur de la musique du Waux-hall.

Les violonistes étrangers ne mirent pas nos artistes en état d'infériorité ; on rendit justice à leur talent, on se plut à reconnaître à chacun ses qualités particulières, mais sauf un ou deux, il ne s'en trouva pas qui pussent causer quelque envie ou quelque regret.

Ni Ollivier de la Musique du roi d'Espagne (1764), ni Sirmen, maître de chapelle à Bergame (1768) ne firent grande sensation. Il fallait l'arrivée de Lolli pour exciter l'attention (1764-1767). Il avait 36 ans alors et remplissait les fonctions de maître de chapelle du duc de Wurtemberg. Sa dextérité surprenante et sa fougue ravissaient les auditeurs. Lolli quitta Paris et visita la Russie, l'Angleterre et l'Espagne avant d'aller finir ses jours à Naples (1794). Aveugle depuis l'âge de un an, Fridzeri, natif de Vérone fut surtout remarquable par une étonnante faculté d'assimilation ; sans études suivies, il parvint rapidement à exercer différentes professions. Il lui suffisait, paraît-il, d'entendre un concerto une seule fois pour l'exécuter immédiatement de mémoire. Nous ne suivrons pas cet artiste dans ses nombreuses pérégrinations, tour à tour artisan, constructeur, architecte, poète, compositeur, inventeur, entrepreneur de concert, marchand de musique etc., tantôt dans une ville, tantôt dans une autre, sa carrière fut singulièrement agitée. On l'entendit deux fois au Concert spirituel : en 1766 dans un concerto de Gaviniès, il avait 25 ans ; puis en 1770 dans un concerto de sa composition qui n'eut point l'heure de plaire « le peu de connaissance qu'il a du goût de notre ville — dit le *Journal de musique* — l'a empêché d'avoir tout le succès que sa grande exécution aurait mérité. » [1] Quoique Fridzeri ait passé une partie de son existence en France et même à Paris, il ne fut plus entendu au Concert spirituel.

En Mme Sirmen-Lombardini, nous trouvons une artiste complexe ; chanteuse, violoniste, compositeur. On n'eut à la juger à Paris que comme virtuose. On l'applaudit fortement, non seulement parce qu'elle était jeune et jolie « la politesse n'entre pour rien dans les applaudissements », mais parce que l'on trouva « de la vérité, de la pureté, de la gentillesse dans son jeu, ainsi qu'une grande sensibilité dans l'adagio ». C'est la première « de son sexe qui ait rivalisé avec les grands artistes » ; cependant le violon était poussé « à un tel degré de perfection » fit-on remarquer, qu'on ne pouvait dire que cette virtuose surpassât les grands maitres ou même les égalât » [2]. Mme Sirmen joua des sonates et des concertos de son mari (1768, 1769) ; Elle revint à Paris en 1785. Le fameux Manfredi n'eut pas le succès qu'il espérait, on trouva sa musique plate, son exécution large et moelleuse, mais son « jeu fou et désordonné » [3] ; aussi ne l'entendit-on que deux fois (1768). Fraentzl de la Musique de l'Électeur palatin fut plus heureux, puiqu'il parvint à donner huit auditions la même année (1768) et qu'il revint en 1777. Guillaume Cramer, premier violon de la Musique de l'Électeur palatin vint à son tour au Concert spirituel et il s'y fait applaudir plus que son prédécesseur (1769-1770). On le considé-

---

1. *Journal de musique*, novembre 1770, p. 44.
2. *Mercure*, janvier 1769, p. 151. *Mémoires secrets*, t. XIX, addition, 15 août 1768.
3. *Mémoires secrets*, t. XVIII, addition, 2 avril 1768.

rait en Allemagne comme le premier violoniste de son temps, réunissant le jeu brillant de Lolli à l'expression et à l'énergie de Benda. On n'eut pas moins bonne opinion de son talent à Paris ; il n'était pas possible « de joindre plus de précision et de goût à plus de rapidité, de feu, et d'éclat ». Il quitta Paris en 1770 pour se rendre à Londres où il devint musicien de la Chambre et soliste de la Chapelle, puis directeur de l'orchestre de l'Opéra. Si G. Traversa, premier violon du Prince de Carignan, fit beaucoup de plaisir par son exécution et sa qualité de son, on lui reprocha le choix de sa musique, et Burney qui assista à son audition dit « qu'il joua fort bien un concerto qu'on goûta peu » [1] (1770). Quant à Lenoble, premier violon de la Musique du duc des Deux-Ponts il ne fit que passer en 1771, non sans faire apprécier des sons brillants et justes ainsi qu'un jeu précis ; il eut d'ailleurs l'occasion de revenir en 1775-1776, puis en 1780.

Tandis que Capron soutenait vaillamment la répartition de l'École française de violon, les Duport et Janson établissaient définitivement celle de violoncelle. Duport aîné continuait de faire les délices des habitués du Concert par de nombreuses auditions annuelles (1762-1765) puis en 1768, à la veille de son départ pour l'étranger, mais il ne quitta pas la capitale sans y laisser un digne remplaçant dans la personne de son frère cadet qui le surpassa à tous égards. Élève de son aîné, Louis Duport jeune n'avait que 18 ans et demi lorsqu'il débuta le 2 février 1768 dans une sonate de violoncelle qu'accompagnait Duport aîné. Immédiatement on s'extasia sur son talent : « une exécution précise, brillante, étonnante ; des sons pleins, moelleux, flatteurs ; un jeu sur et hardi, annoncent le plus grand talent et un virtuose dans l'âge destiné à l'étude. Il a été entendu avec admiration par les connaisseurs. » [2] Deux années se passèrent pourtant sans que ce jeune artiste reparût, mais à partir de 1771, il ne se passa pas une année sans qu'on l'entendît plusieurs fois. Ses concertos et sonates sont remarquables par la composition, et on les a comparés à ceux que Viotti écrivit plus tard pour le violon. Duport était parvenu à exécuter sur son instrument tout ce qui était écrit pour le violon. A propos de sa virtuosité, on raconte une anecdote caractéristique : Un jour que Viotti devait exécuter chez la reine Marie Antoinette un duo avec le violoncelliste anglais Crosdill, la souveraine s'inquiétait de ne le voir pas arriver lorsque Duport qui venait d'exécuter une sonate proposa à son collègue de remplacer le violoniste retardataire et il joua dit-on avec une telle supériorité que l'on douta que Viotti eût fait autant de plaisir avec son violon.

L'année où Duport jeune débuta, le célèbre Boccherini se trouva de passage à Paris, et suivant les uns, ce musicien « déjà connu par ses trios et ses quatuors qui son d'un grand effet », exécuta « en maître » une sonate de sa composition, alors que d'autres dirent « ses sons ont paru aigres aux oreilles et ses accords très peu harmonieux » [3]. Il n'y a pas à insister sur les mérites de ce grand musicien dont les compositions ont fait époque ; nous constatons simplement. Précédemment nous avons noté le début de Janson aîné en 1755. C'est en 1764 qu'il reparut alors qu'il faisait partie de la musique du Prince de Conti, et pourtant quatre années consécutives, il se fit entendre jusqu'à six fois et sept fois au Concert. Il fut « accablé d'applau-

1. Ch. BURNEY, *De l'état présent de la musique* ... Gènes, t. I, 1809, p. 21.
2. *Mercure*, février 1768, p. 214.
3. *Mémoires secrets*, 2 avril 1768.

dissements » et il fit dire « ce jeune artiste a complété sa réputation dans un âge où l'ébaucher serait déjà beaucoup. »[1] Janson accompagna en Italie le prince héréditaire de Brunswick. Au cours de son voyage, il donna de nombreuses auditions et ce n'est qu'à Rome qu'il se trouva « un athlète pour joûter avec lui », lequel dut « bientôt s'avouer vaincu ». Lorsque Janson revint à Paris en 1767, les compliments ne lui furent pas ménagés et l'on déclara qu'il avait « porté le violoncelle à un tel degré de supériorité qu'il étonne toujours et charme à la fois. »[2] Par malheur, Janson quitta Paris en 1769 pour n'y revenir que vers 1789 ; si l'on ne s'aperçut pas trop de vide qu'il laissait, c'est que Duport et plus tard Janson jeune, fidèles à la capitale, parvinrent à surpasser leurs aînés. Bien qu'il n'ait pas eu de prétention au rôle de virtuose, n'oublions pas Nochez qui tint la partie de basse dans un quatuor de Gaviniès (22 mars 1763). Élève des célèbres Cerveto et Abaco, violoncellistes italiens, Nochez, voyagea beaucoup à l'étranger avant de se fixer à Paris. Il entra tout d'abord à l'orchestre de l'Opéra-Comique et du Concert spirituel, puis il passa à l'Opéra en 1763 et à la musique de la Chambre du roi. Il remplit ces diverses fonctions jusqu'à la Révolution. En 1784, il fut nommé professeur de violoncelle à l'École royale de chant et les mêmes fonctions furent confiées ensuite au Conservatoire lors de sa création (1795).

On n'avait point entendu de flûtiste depuis 1755, lorsque Sallantin, fils du hautboïste de l'Opéra et de la Musique du roi se présenta en 1768. Quoiqu'il n'eût que de onze à douze ans, il fit admirer sa belle embouchure et la gentilesse de ses points d'orgue. Il joua aussi en 1769, et les nouvelles auditions confirmèrent le jugement primitif ; on trouva que ce jeune élève de Bureau, de l'Opéra possédait « une précision au-dessus de son âge ». Il reparut par la suite dans toute la maturité de son talent, nous le retrouverons. C'est également après un long intervalle que le hautbois reparut, et ce sont des étrangers qui le ramenèrent. Il y avait neuf ans que l'on n'avait entendu de hautboïste solo, lorsque Secchi, de la musique de l'Électeur de Bavière se présenta aux Tuileries (1766). Neuf auditions dans la même session de concerts, prouvent qu'il fut apprécié comme virtuose, mais les réflexions ci-après démontrent que sa musique ne donnait pas une égale satisfaction à tous les auditeurs : « On ne fut pas agréablement affecté du genre de cette musique apparemment trop savante pour nous ; les gens de l'art y trouvèrent beaucoup de mérite. Il est singulier que presque chaque fois que nous avons à parler de concert, nous ayons à rappeler ce sentiment universel qui répugne à la musique de difficulté et qui aspire au chant agréable et phrasé ! Les symphonistes célèbres ne l'ignorent pas ; il faut donc croire que le penchant qui les entraine au genre contraire est irrésistible, puisqu'ils ont si rarement égard au goût du public, »[3]

J. C. Fischer, hautboïste de l'Électeur de Saxe, qui vint exécuter des concertos de sa composition deux ans après, ne souleva pas les mêmes objections. A partir de 1768, on entendit très souvent des solos de hautbois, concertos ou sonates exécutés par Besozzi de la Musique du roi, neveu des célèbres artistes dont il a été précédemment question. Dans les premières, Besozzi joua jusqu'à onze fois, puis d'autres virtuoses se présentant, on ne l'entendit plus que cinq à six fois, mais

1. *Avant-coureur*, 1766, p. 204.
2. *Avant-coureur*, 1767, p. 716.
3. *Mercure*, avril 1766, t. I, p. 220.

il ne cessa de paraître au Concert spirituel qu'en 1788. Dès son début, son talent fut extrêmement prisé ; il était considéré comme un artiste de la première force qui semblait se surpasser à chaque audition « par la délicatesse des sons et des nuances », ainsi que « par l'incroyable longueur de son souffle » et le critique qui formulait cette opinion ajoutait ces lignes renfermant tout un éloge : « Au reste, je ne voudrais pas assurer qu'il ait réellement mieux joué qu'à son ordinaire, car il semble qu'on a toujours de lui cette idée chaque fois qu'on l'entend. »[1] Ailleurs, il est dit que ses points d'orgue étaient « toujours assaisonnés de ces traits ingénieux qui réveillent le goût des amateurs »[2]. Enfin, Burney qui entendit Besozzi en 1770, semble féliciter les auditeurs du goût dont ils faisaient preuve en acceptant des œuvres de facture nouvelle : « Je suis forcé de dire pour l'honneur des Français que cette musique fut toujours applaudie. C'est faire un pas vers la réforme que tolérer ce qui devrait être adopté. »[3]

Une seule fois, en 1750, on avait ouï un clarinettiste exécuter un concerto pour cet instrument ; un second se présenta 21 ans après, alors que le souvenir de son prédécesseur était depuis longtemps effacé. On n'était pas encore accoutumé à cet instrument, néanmoins Beer réussit à le rendre acceptable ; cinq fois il se fit entendre en 1772 ; puis de 1775 à 1779 il donna plusieurs auditions par année.

C'est par de longues étapes que le basson parvint à se classer parmi les instruments de solistes ; jusqu'en 1752 les virtuoses français et étrangers se partagèrent à peu près également la tâche quelque peu ingrate d'étendre le rôle effacé et borné de cet instrument. Onze ans après Félix Reiner renouvela la tentative en exécutant un concerto et une sonate de sa composition et en accompagnant seul Mlle Hardi qui chantait un air italien (1763) ; il n'y a pas à compter Jadin, de la Musique du roi, pour une simple participation à l'exécution d'un trio pour hautbois, cor et basson. Sept années s'écoulèrent encore avant qu'un autre bassoniste parût ; ce fut Eichner, de la Musique du Duc des Deux-Ponts, qui joua des concertos de sa composition et un duo avec Besozzi (1770-72). Enfin, à partir de 1775, la prévention fut complètement dissipée, et chaque année, l'on entendit des concertos de basson exécutés pour la plus grande partie par des artistes français.

Par essence, le cor de chasse était loin de constituer un instrument propre à la virtuosité ; un artiste strasbourgeois Rodolphe, né en 1730, fut le premier qui démontra ses multiples ressources et l'éleva au rang d'instrument de soliste. Élève de son père dès l'âge de sept ans, il était parvenu après dix ans de pratique à une habileté rare. On lui doit l'usage des demi-tons ; le premier, il exécuta une partie de cor concertant dans un air italien et divers motets. Ayant étudié le violon, il fit partie des orchestres des concerts de Bordeaux, Montpellier etc. il passa ensuite vers 1754, en Italie où il entra comme corniste, au service du duc de Parme. Il apprit alors la composition du célèbre Traetta et passa en 1760 dans la Musique du Duc de Wurtemberg dirigée par Jommelli, duquel il prit aussi des leçons de composition. Rodolphe vint à Paris en 1764 et il émerveilla ses auditeurs : « On a entendu la semaine dernière un cor de chasse qui étonne tout Paris, C'est le seigneur Rodolphe, de la maison du Duc de Wurtemberg. Jamais cet instrument n'avait été poussé

1. *Journal de musique*, septembre 1770, p. 19.
2. *Avant-coureur*, 1770, p. 107.
3. BURNEY, *De l'état présent de la musique*, 1809, t. I, p. 19.

à un point si accompli ; il imite tour à tour la flûte la plus douce, la trompette la plus éclatante ; ses coups de langue sont d'une rapidité, d'une vivacité, d'une précision incompréhensible. Il parait exécuter avec hardiesse la musique la plus difficile et la plus rapide. »[1]

A l'Opéra, Rodolphe joua la partie de cor concertant dans l'air *Amour sous ce riant ombrage* chanté par Legros et, au Concert spirituel, Mlle Fel fit entendre un air italien avec accompagnement de cor par cet éminent artiste « qui adoucit le cor de chasse comme une flûte » disait le *Mercure* (1769). Fixé à Paris, cet habile virtuose entra à la Chapelle royale et à l'Opéra où il enseigna la musique aux pensionnaires ; et il fit représenter divers ouvrages lyriques tant à la Comédie italienne qu'à l'Opéra (1761-1773) ; puis, à la création de l'École royale de chant en 1784, il fut appelé à faire partie du personnel enseignant. Il est l'auteur du solfège qui servit longtemps de base à l'instruction des élèves.

Il était hasardeux de se présenter au public, après un artiste si extraordinairement doué ; aussi Molidor, de la Musique du roi se borna-t-il à exécuter la partie de cor d'un trio pour hautbois, cor et basson (1768). Mais Leutgeb, de la Musique de l'évêque de Salzbourg se posa hardiment en soliste et fit applaudir sa musique et son « étonnante exécution » ; il chantait l'adagio « aussi parfaitement que la voix la plus moelleuse » (1770). Un autre corniste allemand, Spandau, attaché à la Musique du stathouder, vint la même année achever de démontrer que le cor pouvait, tout comme les autres instruments, prendre une place importante dans les symphonies ou dans le solo : « On n'a peut-être jamais rien entendu de si étonnant que cet habile virtuose. De l'aveu même de ceux qui connaissent l'instrument, non seulement il passe de beaucoup l'étendue ordinaire du cor, mais encore il en parcourt tous les degrés par tons et demi-tons avec une douceur, une justesse, une facilité incroyables. Les intervalles les plus difficiles comme ceux de septième, septième diminuée, de neuvième etc. lui deviennent familiers. Il module avec adresse dans tous les tons, il file des intervalles de seconde soit en montant, soit en descendant comme le violoniste le plus habile. Les notes naturellement fausses dans l'instrument deviennent justes avec lui ; il les prend pour toniques d'un morceau, ce qu'il a fait dans l'andante du concerto dont nous parlions. D'ailleurs il joint à cette adresse pour les difficultés un son très flatteur et un goût dans l'exécution qui la rend très interessante. Il produit un enthousiasme général et à bien juste titre. »[2]

Que pourrions-nous ajouter à ces lignes ! Elles attestent que la capacité des artistes d'autrefois n'était pas aussi bornée que l'on est disposer à le croire et qu'ils ne se confinaient pas exclusivement dans l'exécution d'œuvres rudimentaires.

La harpe se propageant dans les salons, il était naturel qu'elle figurât au Concert, et Hochbrucker, de la Musique du prince Louis de Rohan, avec Meyer, continuèrent de se faire entendre, sans avoir à prendre ombrage de ceux qui aspiraient à leur succéder, car ils étaient presque tous à l'âge où l'on n'est point encore passé maître. C'est le cas pour Mlle Schenker, de la Musique du prince de Conti, qui n'avait que 12 ans et ne fit qu'une apparition aux Tuileries. Hinner, élève de Petrini, n'était guère plus âgé lorsqu'il se fit entendre (1769-1770) et ce n'est que plus tard qu'il

1. *Mémoires secrets*, 21 avril 1764.
2. *Journal de musique*, décembre 1770, p. 48.

s'acquit une belle réputation et se fit recevoir dans la Musique de la reine. Ce n'est pas sans surprise que l'on vit un danseur de l'Opéra, Gardel, solliciter les suffrages du public comme compositeur et comme harpiste. Il ne trouva pas assurément dans la musique un succès égal à celui que lui valut son talent de chorégraphe. Cependant on lui accorda « du goût et de l'application », et son exécution « sûre et précieuse » lui attira des applaudissements (1767-1768). Fils d'un harpiste berlinois, F. Petrini, né à Berlin vers 1744, se fixa à Paris aux environs de 1770. Une seule fois on l'entendit au Concert, mais, s'il est plus connu comme professeur et comme compositeur qu'à titre d'exécutant, il n'en compte pas moins parmi les virtuoses de talent.

On n'avait pas eu l'idée de jouer du clavecin dans la vaste salle des Cent suisses, d'où sa maigre sonorité semblait l'exclure. Le même motif aurait du écarter le forte-piano qui, dans sa forme initiale n'offrait pas une sonorité beaucoup plus puissante. Il n'en fut rien ; la nouveauté de l'instrument et le désir de lui faire une publicité nécessaire firent passer outre. C'est Mlle Lechantre qui s'était précédemment produite comme organiste, qui la première le présenta au Concert (1768). Puis, l'année suivante, Virbès, organiste de Saint-Germain-l'Auxerrois et inventeur du clavecin organisé, fit jouer à son fils, âgé de 9 ans, une suite d'airs agréables sur « un nouvel instrument à marteaux, espèce de clavecin » [1] et un autre enfant de dix ans, Darcy, débuta par un solo de forte-piano. Ce n'étaient là que des tentatives isolées, qui ne se renouvelèrent qu'à d'assez longs intervalles, mais à partir de 1783, les pianistes prirent sur les programmes une assez large place.

Jusqu'en 1772, Balbastre fut l'organiste titulaire du Concert, et une dizaine de fois par an, il exécutait des concertos d'orgue ou des transcriptions. Durant cette période, plusieurs autres organistes se firent entendre éventuellement ; mais à partir de 1773 il ne fut plus joué d'orgue au Concert spirituel. On vit successivement Legrand, organiste de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés (1763), Burton, professeur à Londres (1763), Philippe Valois, organiste de la cathédrale de Toulouse qui n'intéressa pas l'auditoire (1766), Mlle Lechantre âgée de 15 ans, élève de Romain, habile musicienne, fort applaudie (1767-1770). De tous, c'est Nicolas Séjan qui obtint le plus grand succès. On sait comment cet habile organiste, à l'âge de 13 ans, avait émerveillé les Daquin, les Couperin et autres en improvisant un *Te Deum* à l'église Saint-Merri. Deux ans après, il était nommé au concours à l'orgue de Saint-André-des-Arts, et en 1764 à dix-neuf ans, il débutait au Concert spirituel. Son succès fut très grand, car à cette époque « On aimait le beau chant et la bonne facture ». Séjan revint plusieurs fois par an, jusqu'en 1771, toucha l'orgue du Concert et il y parut deux fois en 1774 pour faire connaître un forte-piano organisé. Nous ne pouvons, à cette place, nous étendre sur la carrière de ce remarquable artiste qui fut tour à tour ou simultanément organiste de Notre-Dame, de Saint-Sulpice, de la Chapelle royale, puis professeur au Conservatoire à sa création.

N'oublions pas Kohaut, de la Musique du prince de Conti, qui donna au luth un regain de succès en l'associant au violoncelle (1763-1765) ni les mandolinistes : Leoni, de retour de Londres (1766), Mlle de Villeneuve (1770) et le jeune Alday, âgé de 10 ans qui joua « supérieurement » (1771). Mlle de Villeneuve, fille du direc-

---

1. *Mercure*, juillet 1769, t. I, p. 158.

teur de la Comédie de Strasbourg, qui s'était préalablement fait entendre à la fête de Chilly donnée le 6 septembre 1770 par la duchesse de Mazarin au Dauphin et à la Dauphine, parvint à faire oublier ce qu'avait d'insolite la présence d'un tel instrument dans le temple de la musique sévère : « Elle a fait plus de plaisir qu'on n'en pouvait attendre d'un instrument trop sec, trop peu sonore, pour être entendu dans un grand vaisseau. Mlle de Villeneuve ne se borne pas à ce talent quoiqu'elle y excelle. Elle est encore supérieure sur le clavecin, et c'est en donner une grande idée »[1].

---

1. *Journal de musique*, novembre 1770, p. 43.

VI

DIRECTION GAVINIÈS, LEDUC ET GOSSEC
1773-1777

La mutabilité est un besoin auquel il semble que le public ne puisse se soustraire. Les meilleures choses, après un certain temps, amènent une sorte de lassitude inconsciente, et alors même que sa satisfaction n'a pas cessé, un secret désir de nouveauté l'obsède : la soif de l'inconnu. Aussi salue-t-il généralement avec espérance tout changement susceptible de lui apporter une chance d'obtenir ce qu'il souhaite, quitte à récriminer si la désillusion arrive. Le plus souvent ce n'est pas une question de personne qui le guide : on croit simplement qu'avec des hommes nouveaux viendra une situation nouvelle et que l'intérêt sera revivifié. Dans l'espèce, si l'on manifesta quelque joie à l'entrée en fonctions de Gaviniès, Leduc et Gossec, ce n'est pas parce que Dauvergne avait encouru la défaveur — il trouva encore au théâtre un accueil sympathique — mais c'est parce que l'on crut que ces nouveaux directeurs apporteraient une solution à la crise que subissait la musique à cette époque d'évolution, où les partisans de l'ancienne se trouvaient de redoutables adversaires dans les fanatiques défenseurs de l'italienne. A cet égard, Gaviniès, Leduc et Gossec ne purent amener un accord qui ne devait être que l'œuvre du temps. Leur direction fut d'ailleurs de trop courte durée ; mais il est certain qu'ils tentèrent quelques améliorations qui reçurent l'approbation des intéressés. Dès la première séance, l'impression fut favorable : « C'est avec le plus grand plaisir que nous annonçons une révolution intéressante pour les amateurs de bonne musique. Jusqu'à présent le concert avait été un objet de raillerie par les vrais connaisseurs, spectacle pour le temps de pénitence et digne de l'emporter même sur certains opéras français du côté de la longueur et de l'ennui. De nouveaux directeurs, MM. Gaviniès, Leduc et Gossec ont entrepris de le tirer de cette sorte d'avilissement et leurs soins ont réussi. »[1]

C'est là l'opinion du *Journal de Musique* ; voici celle du rédacteur des *Mémoires secrets* : « Le Concert spirituel est beaucoup plus suivi depuis l'arrangement nouveau qu'on y a mis et le choix particulier de musique ; on l'a presque italianisé et l'on convient aujourd'hui que pour la partie instrumentale c'est le concert le mieux composé de l'Europe ».

---

1. *Journal de musique*, 1773, n°2, p. 74.

Après un an d'expérience, les compliments continuèrent : « On ne peut nier que depuis que les Srs Gaviniès, Leduc et Gossec président au Concert spirituel, il ne soit dirigé avec plus d'intelligence et de goût, il y règne surtout une grande variété dans le choix des ouvrages et des gens de talent qu'on y emploie. Cependant la froideur de ce spectacle éloigne toujours beaucoup de gens qui veulent du mouvement et de la scène pour y suppléer un peu. »

Enfin, ce satisfecit fut décerné aux directeurs du Concert dans le courant de l'année 1775 : « En général, le Concert spirituel est infiniment amélioré depuis un ou deux ans, et l'on doit savoir gré aux directeurs actuels des soins qu'ils prennent pour plaire. » [1]

Voyons donc comment ces directeurs parvinrent à stimuler l'intérêt des auditeurs et à justifier les hommages qu'on leur accorda.

Les programmes complets font encore défaut pour la plus grande partie des années 1774 et 1776 ; on en connaît seulement une quinzaine sur 25 séances environ ; pour le reste, ce ne sont que fragments ou indications générales. Ceux que nous avons pu rassembler, démontrent qu'il n'y eut pas grand changement dans leur composition ; c'est toujours le motet à grand chœur et un motet à une ou deux voix, mais italien, ou un solo de violon remplacé parfois par un violoncelle ou un instrument à souffler, généralement le hautbois. De temps à autre quelques duos de violons (11 en 1773) ou de violon et hautbois, ou encore de violon et violoncelle et même de violon et luth ; exceptionnellement on donna un trio ou symphonie concertante à trois violons de Davaux (« riche de chants agréable »), enfin une seule fois, il y eut une symphonie concertante à quatre, de Stamitz fils pour deux violons, alto et violoncelle (1774). La seule modification appréciable consiste dans le plus grand nombre d'oratorios ou scènes françaises ; on en compte quinze auditions en 1774 et 1775. Notons encore la division du programme en deux parties.

Les nouveaux directeurs poursuivirent le renouvellement des auteurs et des œuvres en achevant l'élimination commencée par leurs prédécesseurs et en admettant nombre de compositeurs français et étrangers.

Des compositeurs de la première heure il ne restait que Mouret ; son nom disparut définitivement en 1773 après l'audition d'un petit motet chanté par Mlle Fel. Plusieurs de ceux qui avaient récemment admis au Concert en furent également exclus ; l'abbé d'Haudimont dont on n'avait rien exécuté depuis 1767, Legrand et Davesne (1773) après une reprise de motets déjà entendus ; Dugué, lorsqu'on eut chanté deux nouveaux motets de sa composition : *Regina Coeli* et *In convertendo* (1773) ; Botzon, après réexécution d'un ancien motet (1773). Deux nouveaux motets *Coeli cives* (1773) et un autre avec hautbois (1774) ne purent maintenir Galuppi, non plus que Mathieu, malgré ses motets *Qui confidunt, Eripe me* et un concerto de hautbois (1773). Avec lui se clôtura la liste des noms que nous ne retrouverons plus ; il n'en sera pas de même pour ceux qui vont suivre.

Pour Giroust, ce fut une période d'activité ; outre la reprise de ses premiers motets, on en donna quatre nouveau *Diligam te* (1773-74), *Magnificat, Confitemini* (1774) et *O filii* (1776). Pergolèse continua de paraître annuellement rien qu'avec son *Stabat* ; Desormery eut quelques auditions du motet couronné en 1770 ; Hasse

---

1. *Mémoires secrets*, 9 septembre 1775.

obtint une série d'exécutions de son *Miserere* qui ne fit pas une bonne impression (1773) ; de Bach l'on ne donna qu'un motet et une concertante à deux violons (1773) ; puis ce fut un *Laudate pueri* de Saint-Amans (1774) ; quant à Richter, on ne constate qu'une réexécution de son *Super flumina* (1774). Philidor vit s'épuiser le long succès de son motet *Lauda Jerusalem* chanté presque sans interruption depuis 1765, et il donna son *Te Deum* dont la valeur ne fut pas tout d'abord comprise (1773) ; on n'apprécia cette œuvre qu'à partir de 1786. Elle produisit alors une profonde impression sur laquelle nous donnerons plus loin tous les détails utiles.

Gossec, qui avait été peu joué jusque là au Concert ne profita pas de sa situation pour imposer ses œuvres. S'il y eut un plus grand nombre d'exécutions de ses symphonies, entre autres celle de la *Chasse* qu'il donna en 1774, on ne voit qu'une reprise des auditions de sa *Messe des morts* interrompues depuis 1762, un motet nouveau et un oratorio. Le motet *Christe redemptor* à deux voix, remporta un succès qui se traduisit par sept exécutions rapprochées (1773-74) et des réexécutions ultérieures. Son oratorio à deux chœurs *La Nativité* ne fut pas moins bien accueilli (1774) et l'exécution annuelle s'en imposa à partir de 1778. Primitivement, on remarqua un duo dont la musique était « fraiche et délicieuse » et le chœur des anges qui se chantait, ainsi que la situation l'indiquait, au-dessus de la voûte de la salle. Nous reviendrons sur l'impression que causa plus tard cette œuvre complexe avec d'autant plus de détail que malheureusement elle est complètement perdue (sauf de courts extraits que nous avons pu retrouver) ; Gossec en a constaté lui-même la disparition dans une note autographe actuellement en possession de M. Ch. Malherbe l'érudit archiviste de l'Opéra, et dans laquelle on lit « *La Nativité*, oratorio resté chez M. le directeur du Concert spirituel Legros et ensuite Bertheaume », puis l'auteur s'accuse de négligence de « n'avoir pas toujours retiré ces ouvrages, du moins des copies au fur et à mesure qu'ils étaient exécutés. »

L'initiative de la nouvelle direction peut s'établir pour l'accueil qu'elle fit aux auteurs et interprètes nouveaux. Numériquement, on remarque pour les compositeurs de nationalité étrangère une part plus importante que pour les nationaux ; toutefois on ne saurait décider s'ils furent tous admis par la volonté des directeurs ou plus simplement par le choix des interprètes, car, pour la majeure partie, ce sont des auteurs de motets à voix seule ou d'airs italiens qui apparurent et disparurent presque aussitôt suivant la fortune des interprètes.

Il ne peut y avoir d'incertitude pour ceux qui ont été révélés par des exécutants de nationalité étrangère et c'est le cas pour Borghi (1775), Sacchini (1775 etc.) et Colla (1776-1777) ; mais pour Ozi (1773), Pasqua (1775), Smith (1775) et Prati (1776 etc.) dont les œuvres ont été interprétées pour la première fois au Concert par des Français, on ne peut se prononcer sûrement.

Par contre, aucun doute n'est possible quant aux auteurs de motets ou oratorios à grand chœur : Aurissichio (1773-1776), Durante (1773-75), Cambini (1773, etc.) ou de symphonies : Dittersdorff (1774-75) Cannabich (1775 etc.), Cosarensi (1774), Toeschi. Dans ce nombre combien de noms sont à retenir ! Bien peu. La contribution de Gaviniès et ses associés dans la production de musiciens étrangers est conséquemment très faible. On ne reverra que les noms de Sacchini, Prati et de Cambini d'une part et ceux de Cannabich et de Toeschi d'autre part et parmi eux, il n'en est qu'un qui se soit illustré. L'influence des étrangers pendant cette période est donc pour ainsi dire nulle. Le seul qui, à ce moment, ait fait quelque sensation est J. Cambini

avec son oratorio *Le Sacrifice d'Abraham*, dont il avait eu la fâcheuse idée de composer lui-même les paroles « qui ne répondaient pas au reste » (1774). Sa production fut d'ailleurs abondante à toute époque. L'année suivante il donna une symphonie concertante, à deux violons puis une autre à trois violons plusieurs fois exécutées, deux nouveaux oratorios *Joad* tiré des chœurs d'*Athalie* qui eut trois auditions et fit grand plaisir en même temps que beaucoup d'honneur à l'auteur et le *Sacrifice d'Isaac*, très applaudi (1775-78), un petit motet pour haute-contre et un *Miserere* à grand chœur (1775-76).

Si les compositeurs français que Gaviniès, Leduc et Gossec accueillirent n'ont pas acquis une réputation considérable, ils ont du moins dignement soutenu l'honneur de la corporation et sauf pour deux, leurs œuvres survécurent à la direction qui les avait présentées.

Né à Paris en 1745, Méreaux fit en cette ville son éducation musicale et, de bonne heure, il se distingua par son talent sur l'orgue. Après avoir publié une cantate, *Aline reine de Golconde* (1767) et fait représenter aux Italiens *la Ressource comique*, opéra comique dans lequel il avait fait remarquer beaucoup de talent, l'organiste de Saint-Sauveur débuta au Concert spirituel en 1773 par un motet à trois voix « très bien écrit ». On jugea des principes que ce compositeur mettait en pratique, par ce passage d'une lettre qu'il écrivit au savant M. Gerber : « La musique d'église a souffert beaucoup de révolutions en France ; il est certain qu'en gagnant du côté de la mélodie, elle a perdu un peu de la force d'harmonie qui lui donne la noblesse due au sujet qu'elle doit peindre et qui la distingue ordinairement des autres genres de musique » [1]. Méreaux trouva aussi le succès dans l'oratorio, et avec « ce nouveau genre de spectacle », il ramena au Concert les gens, assez nombreux, qui voulaient du mouvement et de la scène pour suppléer à la froideur des auditions ordinaires. L'œuvre qu'on appela « ridiculement » sur l'affiche « oratoire » était l'opéra *Samson* de Voltaire. Méreaux, disait-on, avait développé plus de talent dans cet ouvrage que dans la *Ressource comique* : « la musique est grande, noble, majestueuse, pittoresque », elle produisit de prime abord « un merveilleux effet » et elle attira un grand concours de spectateurs. On l'exécuta trois fois dans la même semaine et à plusieurs reprises, jusqu'en 1776. Ce genre ayant spontanément obtenu la faveur du public, on annonça aussitôt un autre oratorio *Le Sacrifice d'Abraham* par Cambini, puis en 1775, Méreaux offrit *Esther* autre œuvre du même genre, écrite pour trois voix seulement, qui se distingue par une « mélodie élégante et une harmonie pittoresque » dont il eut quatre auditions. La même année Méreaux fit exécuter un motet à trois voix et à trois instruments obligés : *Laudate Dominum omnes gentes*. On lui doit plusieurs opéras et d'autres motets qui furent exécutés sous la direction de Legros.

J. B. Rey avait près de 40 ans lorsqu'il fut admis au Concert spirituel. Originaire de Lauzarte (Tarn-et-Garonne) il exerça les fonctions de maître de chapelle ou de chef d'orchestre dans plusieurs villes, Auch, Toulouse, Marseille, Bordeaux et Nantes. Il avait quitté Marseille quand il envoya, en 1775, son premier motet : *In exitu Israel* ; son second, *Notus in Judea* vint de Nantes. C'était une « composition savante, contenant de beaux effets d'harmonie » ; on l'exécuta plusieurs fois (1775-1777). Appelé à Paris en 1776, par une lettre de cachet, Rey fut attaché à

---

1. CHORON et FAYOLLE, *Dictionnaire historique des musiciens*, article Méreaux.

l'Académie royale de musique en qualité de maître de l'orchestre, fonction qu'il conserva jusqu'à sa mort ; il y joignit la charge de maître de musique de la Chambre du roi et, à la Révolution, il devint professeur au Conservatoire. Savant musicien et maître consommé dans l'art de diriger l'orchestre, il s'adonna complètement à sa tâche et se fit apprécier des plus grands musiciens français et étrangers.

Élève, puis professeur du Conservatoire de la Pietà à Naples, Langlé ne vint à Paris qu'après s'être fait applaudir par les plus grands maîtres de l'Italie qui entendirent ses messes et ses motets. Dès sa première audition au Concert spirituel, il obtint les suffrages de l'assistance ; les deux premiers versets de son motet furent reconnus « d'une beauté frappante, d'une expression vive et d'un chant agréable, superbe et énergique » [1] ; on applaudit aussi aux autres sans leur accorder un aussi « grand caractère » qu'aux premiers (1774). Celui qui suivit *Cantate Domino* était plein de chaleur, de noblesse et d'expression » (1774). Vint ensuite, la même année un *Dies irae*, puis l'année suivante un *De profundis* « composition savante et d'un grand effet », quatre fois exécutée (1775-76). Langlé donna encore un *Te Deum* (1775-76) et un *Pater noster* (1776) qui obtinrent aussi plusieurs auditions ; après quoi cet artiste déserta le Concert spirituel pour celui des Amateurs ; il n'y fit qu'une courte réapparition en 1790. Théoricien de valeur, maître distingué, Langlé fut appelé à professer à l'École royale de chant (1784) puis au Conservatoire (1795). Il fut ensuite bibliothécaire de cet établissement. Langlé est auteur de plusieurs traités d'harmonie, fugue, etc.

Comme ce dernier, Rigel, devint professeur à l'École royale de chant, puis au Conservatoire, après s'être fait remarquer comme claveciniste et comme compositeur. Au Concert spirituel, il donna d'abord une symphonie (1774), puis un grand oratorio *La Sortie d'Egypte*, œuvre de grande valeur qui fut exécutée tous les ans, plusieurs fois jusqu'en 1788. Gluck en fit un éloge des plus flatteurs, en disant aux administrateurs de l'Opéra qui lui témoignaient leurs regrets de le voir quitter Paris : « vous avez un homme qu'il faut vous attacher, M. Rigel est l'homme qui convient pour le grand théâtre. Quand on a fait un oratorio tel que *la Sortie d'Egypte*, on est en état de faire de grands ouvrages. » [2] Contrairement à Langlé, Rigel n'abandonna point le Concert spirituel, nous l'y verrons longtemps encore avec de nouvelles œuvres qui remportèrent également de brillants succès.

A la même époque parut au Concert l'abbé Roze. Compositeur précoce, il avait fait exécuter un motet à grand orchestre dès l'âge de 10 ans ; chanteur distingué, il attirait à la collégiale de Beaune de nombreux amateurs qui venaient de Châlon, de Dijon et environs pour l'entendre. Après avoir fait ses études au séminaire d'Autun, il composa, en 1769, une messe à grand orchestre qu'il soumit à Dauvergne. D'abord maître de musique de la cathédrale d'Angers il passa en 1775 à l'église des Saints-Innocents à Paris. La même année il faisait entendre au Concert spirituel son *Confitebor* « plein de goût, agréable et expressif ». Ensuite ce fut *Benedicam Dominum* (1776) ; puis, sous la direction de Legros, un *De profundis* (1778) et un *Magnus Dominus* (1779). Ce fut sa dernière exécution ; d'ailleurs l'abbé Roze était parvenu à attirer la foule à son église par d'importantes solennités musicales, à tel point

---

1. *Mercure*, mars 1774, p. 152.
2. CHORON et FAYOLLE. *op. cit.*, article Rigel (Henri Joseph).

que l'archevêque s'en émut et que l'on donna l'ordre de tenir les portes de l'église grandes ouvertes (1778). La difficulté de pénétrer dans le temple à travers la foule de curieux qui se pressait au dehors pour entendre ayant écarté les auditeurs distingués, l'abbé Roze donna sa démission en 1779 ; il se consacra au professorat et c'est en 1807 qu'il fut appelé à succéder à Langlé dans sa place de bibliothécaire du Conservatoire.

A moment où Rochefort fit chanter, par trois fois, un motet pour basse-taille, il était à peine connu (1775), n'ayant encore composé que les ariettes du petit opéra-comique, *la Cassette* (1774). Il n'avait d'ailleurs que 23 ans, étant né le 23 juin 1752 et non le 24 juin 1756, comme l'ont affirmé Choron et Fétis dans leurs dictionnaires biographiques. Rochefort fit ensuite la musique de plusieurs ballets ou pantomimes et accepta, en 1780, la place de maître de chapelle du landgrave de Hesse à Cassel qu'il occupa jusqu'en 1786, époque de son entrée à l'orchestre de l'Opéra comme violoncelliste et comme chef d'orchestre adjoint. Il ne reparut au Concert spirituel qu'en 1781 avec une œuvre d'à propos qui ne fut pas bien accueillie et dont nous reparlerons.

L'organiste de la cathédrale d'Angers, Joubert présenta en 1776 un oratorio *La Ruine de Jérusalem ou le Triomphe du christianisme* : il fit aussi un opéra pour le théâtre de Nantes et devint plus tard organiste de la cathédrale de cette ville. Bien qu'il se soit mis lui-même au rang d'amateur, Davaux, violoniste compositeur fut un musicien distingué. Il composa des « symphonies concertantes » pour deux ou trois violons, que les artistes ne dédaignaient pas d'exécuter. L'une, à deux violons, fut jouée de 1773 à 1787 quatre ou cinq fois par année ; celle pour deux violons et un alto le fut moins souvent (1773-75). Davaux s'essaya dans la symphonie pour orchestre (1774-75) et fit exécuter, en 1784, une symphonie concertante pour deux violons et flûte. C'était aussi un amateur que le chevalier de Saint-Georges, violoniste virtuose, l'un des fondateurs du Concert des Amateurs, rival du Concert spirituel. A ce dernier, on joua de lui en 1775 une symphonie concertante pour deux violons, puis seulement en 1782 un concerto pour basson, un pour violon, un autre pour clarinette qui revint souvent, et enfin une symphonie concertante, pour trois violons, en 1784.

On conviendra, cet exposé fait, que les compositeurs français ne furent pas en mauvaise posture, comparés à leurs collègues étrangers.

La situation ne sera pas sensiblement différente avec les interprètes qui furent appelés pour seconder les anciens. Parmi ces derniers, on entendit pour la dernière fois l'abbé Borel, en 1774, Tirot et Petit en 1775, Platel en 1777 ; mais Richer et Legros devaient encore charmer les auditeurs par la suite.

Dans les nouveaux, il en est peu qui laissèrent un souvenir après une seule audition, tels sont Olivini, dessus italien de la Chapelle royale (1773) ; l'abbé Boilly (1773) ; Malet (1774) ; Naudin (1774-82) ; Martin (1775) ; Nobleaux (1775) ; Tourvel (1776) et Artigue (1776). L'audition du castrat Piozzi divisa l'opinion, et la note qu'écrivit à ce sujet le rédacteur des *Mémoires secrets*, prouve que ces artistes n'eurent jamais les préférences du public français : « Le castrat Piozzi a en effet été connu avec grande fureur le dimanche des Rameaux, où il a chanté au Concert spirituel, et comme il arrive souvent dans ces cas là, les amateurs ont été partagés : plusieurs s'accordent assez cependant à le trouver excellent pour les bouffes, c'est-à-dire pour les ariettes gaies et folâtres des opéras bouffons ; mais les critiques lui reprochent

de n'avoir pas le ton du sentiment ; ils disent en termes bas, dégoûtants, mais énergiques, qu'il dégueule les sons, c'est-à-dire qu'il les précipite du gosier et que rien ne sort de l'âme. Au reste il doit paraître encore plusieurs fois et peut être pourra t-on mieux alors apprécier son talent et fixer le jugement du public sur ce castrat » [1].

Les nouveaux chanteurs français furent mieux accueillis, aussi prolongèrent-ils davantage leur séjour au Concert. Nihoul n'avait qu'à paraître pour enlever tous les suffrages, dit l'auteur de l'*Examen des causes destructrices de l'Opéra*, et bien qu'il ne put être comparé aux plus fameux chanteurs d'Italie, on lui reconnut beaucoup de talent (1775-80). Beauvalet, basse-taille de l'Opéra, étant revenu à Paris après un an de séjour à Naples, ne laissa pas causer une certaine surprise en chantant un air italien « avec une voix de fausset » et dans la manière des virtuoses ultramontains. Quoiqu'il n'eût peut-être pas plus d'art dans son chant et qu'il exécutât des airs plus difficiles, on regretta, le rédacteur des *Mémoires secrets* particulièrement « sa voix mâle et sonore et même son ancienne manière de chanter. » [2] Beauvalet répondit en contestant qu'il eût une voix de fausset, et en essayant de justifier sa nouvelle manière, ce qu'il ne fit pas sans quelque dédain pour ceux qui faisaient « la grosse note à l'église ». L'argumentation est curieuse, mais nous ne saurions la rapporter sans nous étendre outre mesure. Enfin Guichard, de la Musique du duc de Noailles fut entendu plusieurs fois par an (1775 à 1781) ; c'était un chanteur de la bonne école et un excellent musicien.

Toutes les anciennes cantatrices que Gaviniès avaient consacrées, terminèrent leur exercice au Concert pendant sa direction. Mme Avoglio (1773), Mlle Lacaille (1773), Mlles Rosalie et d'Avantois (1774) ; Mme Itasse (1775) Mlle Charpentier et Mme Larrivée (née Lemière 1776). Elles ne furent que temporairement remplacées par Mlles Duval (1773), Dutailly (1773) ; Mme Giroust (1775) ; Mlle Lorpin (1774-1775) ; Mlle Brunet (1776). Plus heureuses, Mlles Duchateau (1774) et Buret (1776) réussirent à compter dans les récitantes attitrées.

Les cantatrices étrangères furent au nombre de quatre, mais une seule prolongea son séjour à Paris, les autres ne firent que passer. L'annonce de l'arrivée d'une nouvelle cantatrice stimulait la curiosité du public qui ne savait plus se contenter des artistes habituels. Mme Biglioni fit simplement admirer la légèreté de sa voix (1773), mais la signora Farinella, venant de Londres, attira la foule et lui donna satisfaction : « Le fond de son organe n'a pas paru aussi merveilleux qu'on l'aurait cru, mais elle a un goût exquis, une grande flexibilité de gosier et beaucoup d'âme. Elle a chanté d'abord une ariette très courte où elle a déployé toutes les difficultés de son art. Une seconde, du musicien Sacchini où elle a fait valoir cette expression par laquelle se caractérisent si admirablement les virtuoses de sa nation » [3].

Quant à la signora Balconi, c'est grâce à une courte halte qu'elle fit à Paris en se rendant à Londres, qu'on l'entendit une première fois (1776) ; elle devait repartir le soir même du concert. Elle avait des partisans qui manifestèrent en sa faveur contre une autre de ses compatriotes qui venait de se fixer à Paris : « La signora Balconi a chanté hier deux airs : l'un que les Italiens appellent cantabile, c'est-à-dire de sentiment, de Sacchini, et l'autre du signor Colla. Cette cantatrice

---

1. *Mémoires secrets*, t. IX, 4 avril 1776.
2. En réalité *Mercure*, janvier 1777, t. I, p. 184.
3. *Mémoires secrets*, t. VIII, 9 septembre 1775.

qui n'est ni de la première jeunesse, ni bien de figure a été singulièrement applaudie surtout par les *colombe* et leur partisans nombreux, faisant cabale contre Mlle Giorgi. Comme la première ne faisait que passer, elles n'ont pas redouté sa concurrence au lieu que l'autre reste ici et qu'il est même question de la faire débuter au noël. Quoiqu'il en soit, c'est que la première est plus finie, a plus d'art, mais que son organe trop faible, ne pouvant suffire à un vaisseau tel que celui du Concert spirituel, s'y perdait. La deuxième continue à mériter les suffrages des connaisseurs impartiaux, a plus de naturel dans la voix et d'ailleurs a un volume plus étendu. » [1]

En repassant à Paris, Mlle Balconi donna une nouvelle audition et « elle soutint la réputation qu'elle s'était faite pour un art infini dans son chant » ; sa voix « sans être prodigieusement étendue » était d'une très bonne qualité. Elle était si captivante dans les ariettes qui demandaient de la finesse et de la grâce qu'on ne lui pardonnait pas de chanter des airs de bravoure. Mlle Balconi épousa plus tard le hautboïste Caravoglia. Mlle Giorgi avait précédemment débuté au Concert dans une séance au bénéfice de l'orchestre. Elle possédait une voix « également forte, et légère d'une étendue rare », dont « le son argentin frappait agréablement l'oreille » ; elle sut se faire apprécier dans de nombreuses auditions (1776-79). On regrettait pourtant qu'elle ne tirât pas de son organe tout le parti dont il était susceptible. Cette cantatrice entra peu après à l'Opéra.

Le mouvement le plus considérable se produisit parmi les virtuoses instrumentistes. Les violonistes connus étaient les deux Leduc, Paisible, Traversa, Moria qui se retirèrent définitivement et Stamitz, Capron, Guénin, Bertheaume et Lenoble qui continuèrent plus ou moins longtemps leur service. Cela n'empêcha pas les débuts et dix-sept autres violonistes, presque tous français se présentèrent. Des uns comme Salomon (1772), Auvrai (1772), Schenker (1775), Wandyck (1776), il n'y a rien de particulier à dire ; des autres tels que Chartrain (1772), Imbault (1773), Cambini (1773), Guerin (1773-75), Phelipeau (1773), le célèbre Jarnowick, Lejeune (1774-75), Mlle Deschamps (1774-76), Lefèvre (1776), Pieltain (1776), nous n'avons à constater pour l'instant que leur apparition, car ils ne donnèrent leur mesure que quelques années après leurs débuts, nous les retrouverons donc au chapitre suivant. Mais, retenons le nom de ceux que nous retrouverons plus, c'est-à-dire Laurent, qui, à 17 ans, joua avec Lejeune une symphonie concertante de sa composition (1773-77) ; Loisel qui, à 14 ans, surprit fort « par la manière dont il joua un concerto » (1776-77) ; Lamotte, 1er violon de l'Empereur, en possession d'un « talent rare pour la double corde » et dont l'exécution était « pleine de feu, de variété et de hardiesse » [2].

Les violoncellistes furent les deux Duport et Janson auxquels se joignit, pour deux fois, un nommé Triklir sur lequel on n'a laissé aucune opinion écrite (1776). Il y a lieu de croire qu'il s'agit de Jean Tricklir, né à Dijon en 1750, qui, après avoir étudié le violon, devint une des plus grands virtuoses sur le violoncelle et entra au service de l'électeur de Saxe.

Dans les instruments à vent plusieurs grands artistes se révélèrent. La flûte, quelque peu délaissée, fut remise en évidence par Rault, fils du bassoniste de l'Opéra.

---

1. *Mémoires secrets*, t. IX, 27 décembre 1776.
2. *Mémoires secrets*, t. VIII, 22 mai 1775.

Né à Bordeaux en 1736, cet artiste était entré comme surnuméraire à l'Opéra en 1748, et il appartenait à l'orchestre du Concert spirituel depuis 1765. Ce n'était donc plus un débutant. Dès 1758, il avait été signalé pour la netteté de ses coups de langue « d'une volubilité surprenante », et pour son aptitude à « rendre les choses les plus difficiles ». Aussi ne lui marchanda-t-on pas les éloges en 1773, lorsqu'il prit place au devant de l'estrade pour exécuter un concerto (25 mars) et comme on ne le revit pas de quelque temps, le *Mercure* s'en étonna en insistant sur les qualités qui rendaient son talent agréable à tous : « Personne en effet, n'a jamais tiré de la flûte les sons plus intéressants et n'a joint à cette partie si difficile de l'art, celle d'une exécution plus vive et plus rapide ; d'ailleurs la manière de cet artiste, en musique est excellente et il a toujours été reçu avec applaudissements et doit toujours l'être de même » [1]. Ce souhait ne se réalisa que deux ans après. En 1775 et en 1776, Rault parut pour la dernière fois, bien qu'il fut encore constaté qu'il avait « porté la flûte au plus haut degré de perfection. » C'est le mystère des temps. Cette supériorité ne devait pas faciliter l'accès du Concert à ses émules ; pourtant on accueillit bien Wunderlich, originaire de Bayreuth qui, à 20 ans, arriva à Paris et prit des leçons de Rault et se présenta ensuite au public comme virtuose (1776). Il fut admis à l'orchestre du Concert en 1778, puis à celui de l'Opéra en 1781 ; il devint plus tard l'un des professeur de flûte du Conservatoire.

Hautboïste de l'orchestre du Concert spirituel en 1774, André exécuta plusieurs solos (1774-75). Son entrée à l'orchestre de l'Opéra date de 1775, il n'en sortit qu'en 1791 et il resta au Concert jusqu'à la clôture. Après avoir accepté l'emploi de 1er hautbois de l'électeur palatin (vers 1767), L. A. Lebrun revint à Paris en 1775 et il obtint un succès prodigieux ; il avait trouvé, disait-on, « l'art d'adoucir et d'animer son instrument et lui donner plus d'étendue et de variété et de le rendre aussi flatteur qu'admirable » [2]. Il se fit entendre plusieurs fois chaque année, et, en 1779, il ne donna pas moins de quinze auditions. En 1775, il épousa la fille du violoncelliste Danzi qui avait chanté au concert et qui ne cessa point d'y paraître. L'Italien Caravoglia tenta la fortune après Lebrun et Besozzi, et sans les faire oublier, il sut se faire applaudir ; l'on déclara que s'il parvenait « à mettre plus de douceur, de netteté dans les sons aigus, il ne trouverait pas de rivaux. »

Les virtuoses du basson ont nom Richard (1775), artiste du théâtre de l'Opéra-Comique (1761) puis de l'Opéra (1767) qui appartenait à celui du Concert depuis 1765 ; Petit, de l'orchestre du Concert de 1774 à 1779 et Lejeune (1776-77) ; on les entendit dans les morceaux d'harmonie.

Parmi les clarinettistes, Roeser et Klein ne parurent, comme les précédents, que dans un morceau d'harmonie « concerts à six instruments à vent » avec les cornistes Palsa et Thürschmidt qui plus tard exécutèrent des duos de cors. Philippe se présenta comme virtuose et ne laissa aucun souvenir.

Lachnith, de la Musique du duc des Deux-Ponts, plus célèbre comme maître de musique et compositeur — il fut élève à Paris de Philidor — que comme corniste, et Schoen (1775) ne firent pas non plus beaucoup parler d'eux ; ce n'est qu'avec Punto (1776) que l'on retrouva un virtuose capable de balancer la renommée de

1. *Mercure*, avril 1773, t. II, p. 170.
1. *Mémoires secrets*, t. VIII, 22 mai 1775.

Rodolphe. Comme ce dernier, Punto fit l'étonnement des auditeurs, ainsi qu'on le verra au chapitre suivant.

Mentionnons l'audition du corno di bassetto ou contre clarinette par Valentin, sur laquelle il eût été intéressant d'avoir quelques détails, ainsi que celle de la guitare dont la place au Concert spirituel ne se justifiait pas plus que celle de la mandoline et autres instruments similaires (1776) et nous en aurons fini avec l'énumération des principaux travaux accomplis par les sieurs Gaviniès, Leduc et Gossec.

VII

DIRECTION LEGROS

1777-1790

Voici que nous abordons la période la plus active et l'une des plus longues de l'existence du Concert spirituel ; mais en faisant cette constatation, nous n'entendons nullement émettre une critique à l'égard des précédentes ; car les circonstances, tout autant que l'initiative du directeur, ont concouru à ce résultat. En effet, le goût pour les concerts s'était répandu en même temps que le nombre des amateurs s'était multiplié, l'éducation musicale du public s'accentuait, l'intérêt qu'il prenait à ce moment spécial croissait ; la passion, qui se déclarait ardente, dans la querelle des Gluckistes et des Piccinistes, avait sa répercussion au Concert, elle y fut même transportée par les partisans de certaines cantatrices qui s'opposaient les uns aux autres leur favorite ; enfin, la consécration que donnait aux artistes l'apparition au Concert spirituel faisait augmenter le nombre de ceux qui ambitionnaient de s'y faire applaudir.

De même que la nomination de Gaviniès, Leduc et Gossec avait réjoui l'espoir des amateurs, l'avènement de Legros excita leur satisfaction, et de fait, dès ses débuts, il s'efforça de tenir en éveil la curiosité du public en lui offrant les nouveautés tant souhaitées. Encore que quelques-uns paraissent dictés par le principal intéressé — qui eut le sentiment que la réclame n'était point chose inutile — nous reproduirons les fragments de divers articles publiés sur Legros et sa gestion. Voici d'abord l'éloge avant tout acte, lancé le 18 mars 1777 par le *Journal de Paris* : « Le Concert spirituel a toujours été regardé comme un établissement utile dans une ville aussi considérable que l'est celle de Paris, il tient lieu de tous les autres spectacles puisqu'il n'est donné que lorsqu'il sont fermés... Ce concert devient d'autant plus intéressant dans le mouvement actuel, que le goût de ce genre se perfectionne et s'étend. M. Legros, premier acteur de l'Académie royale, dont les talents goûtés du public depuis si longtemps se sont développés au plus haut degré dans les rôles d'Achille, d'Orphée, d'Admète, est aujourd'hui chargé de cette entreprise ; on a droit de tout attendre de son talent personnel, de son discernement et de la considération dont il jouit à juste titre de la part des virtuoses de tous les genres. »

Le jugement porté après quelques auditions par l'auteur des *Mémoires secrets*, s'appuie au moins sur une expérience : « En général le Concert qui depuis quelques années s'améliorait sensiblement, a pris une face absolument nouvelle depuis que le S[r] Legros y préside, tant par les allures de la musique et des virtuoses, que par

une meilleure entente dans l'exécution ; il a diminué le nombre de concertans dans l'orchestre et dans les chœurs, et avec moins de voix et d'instruments, il produit plus d'effet. »[1]

Cette diminution du personnel exécutant fut ainsi considérée comme une réforme heureuse par le *Journal de Paris* : « On ne peut se dissimuler que l'un des plus grands obstacles au progrès de la musique en France n'ait été le défaut d'intelligence dans l'exécution ; la partie instrumentale en particulier ne présentant rien à l'esprit, exige des effets d'autant plus marqués et ces différents effets dépendent entièrement de la manière dont elle est entendue. M. Le Gros a pris un parti qui prouve combien son goût est exercé dans ce genre ; il a senti que le nombre des instruments devait être relatif au lieu de la scène et que le plus souvent, avec un moins grand nombre de concertans, on pouvait produire de plus grands effets. Il a diminué en conséquence le nombre des exécutans, tant dans l'orchestre que dans leurs chœurs ; aussi la première symphonie qui fut jouée mercredi dernier fit-elle sur les spectateurs une impression absolument nouvelle »[2].

La thèse n'était pas absolument juste, puisque l'on ne tarda pas à revenir au système abandonné, ainsi que nous l'avons démontré dans notre chapitre relatif au personnel artistique.

Le concert d'éloges et d'encouragement n'alla pas toutefois sans quelques petites restrictions ; c'est le *Courrier de l'Europe* qui donna la note discordante en disant que l'on pouvait reprocher au nouveau directeur « de recevoir avec trop de facilité les ouvrages de tous les jeunes maîtres de chapelle italiens qui se présentent. »[3] On voit que déjà l'on posait ce principe : faciliter la production des compositeurs nationaux, mais pour les étrangers, choisir parmi les meilleurs.

Après une année d'exercice, la satisfaction continuait à se manifester : « Les concerts spirituels de cette quinzaine se soutiennent sur le ton distingué auquel les a montés le Sr Legros : outre l'excellente musique qu'on y exécute, les virtuoses les plus renommés de l'Europe viennent y briller tour à tour » lisons-nous dans les *Mémoires secrets* ; puis, huit mois plus tard, le même auteur écrivait : « Le concert spirituel s'améliore continuellement depuis que le Sr Legros en a la direction ; il y jette une sorte d'intérêt difficile à trouver dans un spectacle comme celui-là froid et sans action »[4]. De son côté le *Journal de Paris* encourageait les efforts de la direction ; il rappela d'abord les succès prodigieux des concerts de 1777, en faisant remarquer combien le public s'était empressé de jouir des changements heureusement faits par Legros « pour le porter au degré d'intérêt et de perfection dont il était susceptible » ; un peu plus tard, il ajoutait : « l'intelligence et le zèle de Legros, rendent le concert aussi intéressant qu'il peut le devenir... les spectateurs très nombreux ont joui d'une sorte d'enthousiasme qu'on éprouve très rarement à ce genre de spectacle »[5]. En 1779, le même organe constatait que le grand concours de spectateurs était le meilleur gage du succès des idées mises en pratique par le directeur : « On s'aperçoit de plus en plus que la forme adoptée par M. Legros est celle qui con-

1. *Mémoires secrets*, t. X, 8 avril 1777.
2. *Journal de Paris*, 22 mars 1777.
3. *Courrier de l'Europe*, 19 septembre 1777, p. 254.
4. *Mémoires secrets*, t. XII, 11 décembre 1778.
5. *Journal de Paris*, 10 décembre 1778, p. 1389.

vient le mieux à cette sorte de spectacle... »[1] et en disant cela, le rédacteur n'avait garde de faire ressortir la grande difficulté qu'il y avait de varier des concerts. C'était probablement une réponse à cette critique du *Mercure* : « Quelque soit notre empressement à saisir les occasions de rendre hommage au zèle du directeur du Concert, nous ne pouvons dissimuler que son spectacle manque d'intérêt et de variété ; on y répête trop souvent les mêmes choses et son orchestre paraît un peu maigre depuis que nous avons pour objet de comparaison celui du Concert des amateurs. Aujourd'hui qu'il y a plus d'ensemble parmi nos symphonistes et qu'ils possèdent beaucoup mieux qu'autrefois l'art de phraser et de nuancer, on devrait désormais rendre l'orchestre au moins aussi nombreuse qu'elle l'était avant la réforme de M. Gaviniès, réforme nécessaire alors, mais qui a cessé de l'être depuis que les musiciens de premier ordre se sont multipliés. »[2]

Une autre cause qui rendait l'intérêt languissant était, suivant le même journal, la monotonie, l'uniformité qui s'observait dans le plus grand nombre des compositions : « Quand on rapproche nos airs, nos motets, nos symphonies, nos concertos, on est tenté de croire qu'il n'existe en Europe qu'un seul compositeur pour les airs et pour les chœurs, un seul pour les sonates et les concertos et pour toute musique instrumentale. Un grand violon ressemble parfaitement à un autre violon, de même force que lui, et un joueur de flûte à toutes les flûtes possible. Partout les mêmes formes, les mêmes cadences, les mêmes batteries, les mêmes finales, les mêmes remplissages ; partout d'éternelles variations sans variétés ; le même morceau de musique offre l'image de vingt sujets disparates ; les dessins les plus beaux sont ensevelis sous une multitude de doubles croches qui les dérobent entièrement à l'oreille la mieux exercée. Dans un intervalle de quelques minutes, on change dix fois de mode, on parcourt vingt modulations ; les rythmes, les mesures, les mouvements se confondent, l'orchestre fait pleuvoir des torrents de notes sur ceux qui l'environnent ; on concentre et l'on prodigue ainsi tous les moyens de l'art sans obtenir aucun effet. Un ton continu, disposé avec intelligence, aurait souvent plus d'emprise sur nos âmes, que la suite rapide et confuse de tous nos sons chromatiques et diatoniques.

A cet abus de moyens, il en faut joindre un autre également nuisible aux progrès de l'art : c'est la manière des virtuoses qui mettent la gloire à dénaturer l'instrument dont ils jouent, de sorte que le cor de chasse se métamorphose en flûte, la flûte en violon, le violon en flageolet, etc. Tous ces artistes d'ailleurs, plus jaloux de plaire à leurs confrères qu'au public, veulent faire ce qu'ils nomment entre eux du *métier*, c'est-à-dire des choses extraordinaires et difficiles. Que ces musiciens aillent faire leur preuves chez les autres, le public ne s'y oppose pas, mais quand ils sont en sa présence, on leur demande de chanter et non du *métier*. »[3]

Cet état de choses était indépendant de la volonté du directeur, on ne l'ignorait pas, mais il importait de l'exciter à réagir et de temps à autre, l'on vit revenir cette exhortation : « Nous croyons avec un grand nombre d'amateurs, qu'on pourrait varier ce concert ; on y voit trop souvent les mêmes choses ; le directeur devrait donner plus d'attention au choix des morceaux qu'on exécute et se souvenir que

1. *Journal de Paris*, 26 décembre 1779.
2. *Mercure*, novembre 1779, p. 32.
3. *Mercure*, janvier 1780, p. 33-34.

la musique de chambre perd tous ses charmes dès qu'on la transporte sur un grand théâtre. »[1]

Puisque nous en sommes aux observations, ajoutons celle relative à l'audition prématurée d'artistes trop jeunes ou de compositeurs non formés : « le seul désagrément éprouvé au Concert spirituel cette quinzaine provient de la facilité avec laquelle on laissa jouer des artistes qui débutent dans des symphonies ou des concerto de leur composition qui ne présentent souvent que des images puériles, des encadrements enfantins, des réminiscences de morceaux déjà entendus, coupés, morcelés et cousus d'autres réminiscences qui n'ont aucune liaison entre elles. On pardonne à un compositeur déjà perfectionné par l'usage de son art, les imperfections qui peuvent lui échapper, mais justement révolté de l'audace impérieuse avec laquelle un débile compositeur vient prendre place dans l'orchestre du concert pour y faire entendre ses mesquines idées en musique. »[2]

C'est pour n'avoir pas suivi ce conseil que l'un d'eux fut accueilli en 1783 par cette désobligeante, mais juste réflexion : « On a été faché que M. Borkh pour ainsi dire encore enfant paraisse trop tôt sur ce brillant théâtre et en recherchant des applaudissements prématurés, se mette dans le cas de n'en pas obtenir plus tard. »[3] Un peu après, à propos d'un jeune violoniste, le *Journal de Paris* dit qu'il « essaya d'exécuter des concertos » et que si on l'a entendu si tôt ce ne peut être que l'effet de la complaisance de Legros », il est étonnant — est-il ajouté — « que répondant des plaisirs d'un public éclairé, il lui présente des écoliers à peine formés. »[4]

En réalité, ce cas et quelques autres que nous omettons étaient une exception, mais il est certain que la direction avait tort de donner lieu à de semblables critiques. Ces incidents ne faisaient évidemment qu'indisposer le public ; ils ne l'en éloignaient pas, les renseignements donnés par les journaux à cet égard sont nombreux ; restons en sur cette constatation que l'affluence des auditeurs, attirés par le mérite de célèbres cantatrices, dédommageait Legros des sacrifices considérables auxquels il avait été obligé pour les faire entendre ; jamais il n'y avait eu de recette aussi belles et celles du concert dont il était question comptait « comme une des plus fortes qu'on ait jamais faites au Concert spirituel ». Que n'en fut-il toujours ainsi ?

Voyons comment se justifient les témoignages flatteurs décernés à l'activité de Legros.

Le mouvement fut certainement plus considérable qu'à aucune époque, nous en avons déjà dit pourquoi. Plus de quatre-vingts compositeurs encore inexécutés, tant français qu'étrangers se trouvèrent l'occasion de faire entendre leurs œuvres communément avec les anciens ; il se présenta 40 chanteurs et 61 chanteuses qui n'avaient pas encore été admis au Concert ; on vit paraître 48 violonistes et 12 violoncellistes nouveaux ; 10 flûtistes, 4 hautboïstes, 9 bassonistes, 19 clarinettistes et 12 cornistes défilèrent tour à tour, alternant avec 17 harpistes, 10 clavecinistes et 26 pianistes, qui se joignirent, les uns et les autres, à ceux qui avaient débuté antérieurement et qui continuaient d'exercer leur talent dans la salle des Tuileries.

Sur le genre d'œuvres qui furent soumises au public, nous sommes exactement

---

1. *Mercure*, janvier 1781, p. 40.
2. *Almanach musical*, 1782, p. 110.
3. *Mémoires secrets*, t. XXII, 21 avril 1783.
4. *Journal de Paris*, 28 décembre 1787.

renseignés car, à partir de 1779, tous les programmes des 25 et 26 concerts qui se donnaient annuellement nous sont parvenus par les divers journaux.

Cette fois, nous devons enregistrer l'abandon presque complet des motets à grand chœur d'auteurs français et étrangers. De onze que l'on exécuta encore en 1779-1781, on descendit à une moyenne flottant entre cinq et dix. On était loin des 74 de 1751 ! Les motets à voix seule subirent une semblable décroissance ; par contre, on vit s'élever extraordinairement les airs italiens. Subitement ils furent doublés, de 17 qu'il y eut en 1776, sous la direction de Gaviniès, ils passèrent à 34 en 1777, puis ce chiffre doubla encore deux années après (1779) pour atteindre son maximum en 1783 avec 90 airs ; la moyenne pendant cette période, était de 55 par an, soit plus de deux par séance.

Les motets à trois voix devinrent un peu plus fréquents, toutefois on n'en chantait pas plus de cinq par année.

Comme nouveauté, on trouve une variété de l'ancienne cantate appelée alors scène française, « oratoire » ou « hiérodrame » pour une voix. A partir de 1786, on en chanta une par concert, soit 25 dans l'année ; l'oratorio à grand chœur avec solo et orchestre continua d'être exécuté de dix à quinze fois par an.

Passons à la musique instrumentale. Il ne se produisit pas de modification pour le nombre de morceaux de violon qui varièrent de 16 à 26 par an, chiffre qui avait été atteint dès 1764 et qui se trouvait sensiblement inférieur à celui de 1751 ou l'on parvint à 41. Les concertos de violoncelle revinrent régulièrement au nombre de 8 à 10 par an.

Pour la harpe, il ne se passa pas d'année, à partir de 1778, où l'on n'en entendit plusieurs fois par an ; on en compte dix en 1786; de même fut-il pour le piano.

Parmi les instruments à vent, les solos de flûte furent maintenus entre trois et neuf, mais il disparurent complètement à partir de 1785, tandis que ceux pour le hautbois montèrent, exceptionnellement il est vrai, à 12 ou 13 (1777-79) ; la moyenne était de deux à neuf. Le basson qui entra tardivement en lice, parvint à neuf en 1782 avec une moyenne de trois à six ; la clarinette plus tard venue encore, donna lieu à vingt concertos en 1783, chiffre double de la moyenne qui s'abaissa sensiblement après 1787. Le cor était régulièrement entendu deux fois au moins par an, il alla jusqu'à neuf en 1787.

La musique d'ensemble offrit des combinaisons d'instruments inaccoutumées, mais en petit nombre toutefois : hautbois et cor, clarinette et basson, cor et basson, flûte et basson, deux flûtes, deux cors, deux clarinettes, qui s'ajoutèrent à celles que nous avons déjà signalées et dont quelques-unes furent renouvelées.

L'évolution musicale qui s'était produite et l'engouement du public pour les œuvres italiennes portèrent Legros à renouveler entièrement le répertoire. A l'exception de Pergolèse, dont le *Stabat* fut exécuté jusqu'à la fermeture du Concert, aucun compositeur dont la première apparition était antérieure à 1762 ne fut réadmis, encore dans cette limite, le nombre des favorisés fut-il des plus restreints ! Colla disparut en 1777, Rey vit reprendre une fois son *Notus in Judea* et obtint une audition d'un autre motet (1778) ; après onze années de silence, Buée, maître de musique de Saint-Martin de Tours envoya un motet à quatre voix qu'on exécuta une fois (1779) ; à ses deux précédents motets, l'abbé Roze ajouta un *De profundis* (1778) et un *Magnus Dominus* (1779) ; Borghi fut délaissé en 1780 ; malgré le grand effet produit par son oratorio *David et Goliath* (1777), Saint-Amans ne put reparaître

qu'en 1789 avec une scène française à une voix. Il ne demeura que Gossec et Rigel d'une part ; Sacchini, Cambini, Prati, Traetta et Bach d'autre part. Quelques-uns furent réadmis après avoir été écartés pendant un certain temps, tels que Philidor, Méreaux, Giroust, Rochefort, Beck, Jommelli, Hasse, Richter et Holzbauer.

Il ne se passa plus d'année sans que le nom de Gossec revint plusieurs fois mais il n'atteignit jamais les chiffres d'exécutions qu'obtinrent Lalande, Mouret, Mondonville etc. ; le nombre de compositeurs qui s'offraient au choix du directeur du Concert était plus grand qu'auparavant, pourtant il n'était plus permis d'accorder de trop fréquentes auditions ; à cette époque c'était Haydn seul qui s'était substitué aux compositeurs précités pour le grand nombre d'exécutions.

Gossec se fit certainement remarquer par ses symphonies, cependant ce sont surtout ses oratorios qui lui valurent les plus vifs applaudissements. *La Nativité* dont la première audition avait été donnée sous la direction précédente, causa une impression favorable qui ne fit que s'accentuer aux exécutions ultérieures. Peut-on concevoir quelque doute à cet égard après avoir pris connaissance de cet article du *Mercure de France* : « Quelle différence entre les sensations frivoles de tous les concertos et les mouvements impétueux et variés qu'a produit l'oratorio de M. Gossec. Un sujet analogue à la fête du jour, un style plein de grâce et de majesté, d'étonnants effets d'harmonie, les plus heureuses combinaisons d'instruments, leur mélange avec des voix qui imitèrent le chant du rossignol, les roulements du tonnerre ; le chœur des bergers qui figurèrent dans l'orchestre et celui des anges qu'on ne voyait point, mais qu'on entendait dans un lointain immense : cette espèce de dialogue entre les habitants de la terre d'une part et les habitants des cieux qu'on croyait assemblés sur un nuage : l'air d'un noel que le compositeur avait su placer au milieu de ce grand et riche tableau, ont porté l'illusion et l'intéret au degré le plus séduisant et le plus flatteur pour M. Gossec. » [1]

Un peu plus tard, on constatait encore que la *Nativité* avait été entendue « avec beaucoup d'attention », et l'on ajoutait : « le style très varié, la sagesse des motifs, la convenance d'expression, les idées agréables du chant semblent courir au devant de la plume de Gossec. » [2] Jusqu'en 1783 on réexécuta cette œuvre qui forma encore le morceau capital des concerts des 24 et 25 décembre et jusqu'à la fin elle produisit comme « à l'ordinaire la plus vive sensation » ; elle était toujours reçue « avec enthousiasme ».

Dans le genre religieux, le *Te Deum* qu'on entendit pour la première fois en 1779 remporta un succès non moins éclatant. Si un critique, tout en reconnaissant que l'œuvre offrait « beaucoup de mouvement et de grands effets d'harmonie », crut devoir ajouter que l'auteur avait « presque toujours confondu les transports de l'allégresse avec ceux de la fureur » [3], il en est un autre qui écrivit cette apologie : « L'introduction annonce bien la joie du peuple ; le chant du chœur pourrait être plus brillant, mais la grandeur et l'expression pathétique du second couplet ont empêché qu'on ne s'aperçut que le premier manquait de noblesse. Un récit chanté par Mlle Girardin où l'auteur a enveloppé le *Deus Sabaoth* d'une ariette, a été suivi d'un beau chœur *Pleni sunt* veritablement grand et majestueux. Un quatuor et

1. *Mercure*, janvier 1779, p. 48.
2. *Almanach musical*, 1782, p. 199.
3. *Mercure*, juin 1779, p. 170.

un récit de basse-taille ont fait place à un chant de Mlle Joinville. Les trompettes annonçaient la venue du Sauveur juge, la symphonie a peint la désolation de la terre ; ce morceau est de tout l'ouvrage celui ou l'auteur s'est le plus appliqué à donner des preuves de ses grandes connaissances en musique et de son habilité dans l'emploi des instruments. [1] »

Ce qui a donné quelque poids à cette opinion, c'est qu'elle se trouve confirmée par l'avis d'un autre critique, ainsi formulé deux ans plus tard : « il y a peu d'ouvrages aussi beaux que le *Te Deum* de Gossec. Le quatuor *Tu gloriosus* est charmant ; l'air de bravoure est très bien chanté ; la voix franche de Chéron a brillé dans le verset *Te devicto* ; rien ne peut rendre la sensation éprouvée aux *Judex crederis*. Gossec a déployé tout son génie et peu de musiciens eussent produit un effet aussi terrible. » [2]

Un nouvel oratorio *l'Arche d'alliance* fut chanté en 1781 et 1782 et « assez favorablement accueilli » ; on entendit « avec le plus grand plaisir un morceau de chant accompagné par deux harpes », lesquelles étaient tenues par Cousineau et Renaudin. [3]

L'année suivante (1782) on donna l'*O Salutaris* que Gossec composa dans une circonstance qu'il semblerait superflu de rappeler tant elle a été rapportée par les écrivains qui, dans leurs travaux, donnent la préférence à l'anecdote. Nous n'apprendrons donc rien au lecteur en la rapportant ici où sa place est tout naturellement indiquée. Nous en empruntons le texte à Choron et Fayolle :

« MM. Lais, Chéron et Rousseau, trio de chanteurs célèbres, allaient souvent avec M. Gossec, diner à Chenevières, village près de Sceaux, chez M. de la Salle, secrétaire de l'Opéra. Le curé de l'endroit, qui s'y trouvait de tems en tems les pria un jour tous les trois de chanter à son église pour en fêter dignement le patron. De tout mon cœur dit M. Laïs, si Gossec veut nous donner quelque chose de sa façon. M. Gossec demanda aussitôt du papier réglé, et, pendant que ces messieurs déjeunaient, il écrivit de verve l'*O Salutaris*. Il le fait répéter aux trois chanteurs, et au bout de deux heures il est chanté à la grande satisfaction du curé et des paroissiens. On voulut l'entendre à Paris et, peu de jours après (le jour de la petite Fête-Dieu) il fut couronné d'un plein succès au Concert spirituel ». [4]

Au sujet de cette seconde audition, nous ne pouvons mieux faire que de reproduire l'opinion du *Mercure* qui considéra ce motet comme une nouveauté très piquante : « Quoique ce morceau ne soit nullement destiné au local du concert, qu'il y eut pu même paraitre déplacé s'il eut eu moins de mérite, son harmonie pure, son chant délicieux, son exécution parfaite firent un plaisir si grand, si général qu'on voulut l'entendre deux fois. » [5] Pour le *Journal de Paris*, ce morceau ne laissait rien à désirer ; deux ans après les *Mémoires secrets* constatèrent que le tout un concert, ce fut le seul morceau qui fit « véritablement plaisir ». D'une « simplicité onctueuse » et d'une « exécution difficultueuse », il était chanté dans la perfection par les créateurs. Sans contester aucunement la valeur de l'œuvre, nous estimons que c'est très probablement à cette excellente interprétation qu'est due sa

1. *Annonces, affiches*, 5 juin 1779, p. 1247.
2. *Journal de Paris*, 27 décembre 1783.
3. *Almanach musical*, 1782, p. 105.
4. CHORON et FAYOLLE, *Dictionnaire historique des musiciens*, article Gossec.
5. *Mercure*, décembre 1782, p. 137.

vogue, car, intercalée dans l'oratorio *Saül* avec des paroles françaises (*O toi qui des Hébreux* ...) elle ne produisit pas l'effet accoutumé ; les chanteurs étant fort au-dessous des créateurs, et le texte français n'ayant pas la même douceur et la même harmonie que la version latine. Néanmoins l'attrait de ce morceau était tel qu'on en fit plus tard une transcription pour trois cors qui fut exécutée au concert que l'Institut national de musique donna en l'an II dans la salle du théâtre Feydeau. La même année, un nommé Caron en fit l'*Hymne à la liberté* par l'adaptation des paroles appropriées à l'usage du temps. De 1782 jusqu'à la clôture du Concert spirituel, *O Salutaris* ne cessa pas d'y être chanté dans sa forme initiale, quatre ou cinq fois chaque année.

Deux ans après l'apparition de son *O Salutaris*, Gossec voulut lui donner un équivalent en écrivant un *Domine salvum fac regem* également à trois voix, sans accompagnement qui ne fit « pas moins d'honneur à ses talents ». [1] Il ne fut pourtant donné que trois fois : on ne réussit pas également deux fois de suite à un même degré.

La dernière œuvre que Gossec présenta au public du Concert fut sa musique des chœurs d'*Athalie* composée pour les représentations de Fontainebleau (1785) et de Versailles (1786), dont l'on réentendit un fragment sous la Révolution, avec les paroles de M. J. Chénier qui en fit le *Serment républicain*.

La faveur publique fut plus durable pour l'oratorio de Rigel, *la Sortie d'Egypte* que pour la *Nativité* de Gossec. Tandis que celui-ci cessa d'être exécuté en 1783, le second continua de tenir l'affiche jusqu'en 1788 ; chaque année il y avait plusieurs exécutions, et en 1782, on en donna six. Après sept années d'auditions ininterrompues, la critique était tout aussi favorable à cette œuvre pleine « d'idées nobles, grandes et fortes » [2]. Rigel se fit une spécialité de l'oratorio et si le second qu'il donna ne rendit pas au même degré, il obtint un accueil assez sympathique pour que l'exécution se prolongeât sept années de suite. C'était la *Destruction de Jericho*, ouvrage « rempli de motif ingénieux, de contrastes et d'oppositions très piquantes, d'effets très beaux et très digne d'être applaudis » (1778). Rigel fut moins heureux avec la *Prise de Jéricho* que l'on n'exécuta que deux fois (1782). Un meilleur sort était réservé à *Jephté*, paroles de Dancourt, œuvre « digne de l'auteur de la *Sortie d'Egypte* » et qui lui fit « beaucoup d'honneur ». On y trouva cependant « des longueurs imputables à l'auteur des paroles qui a introduit dans son poëme un amant de la fille de *Jephté* dont les galanteries fades refroidissent l'action. » [3] ; en outre, le critique cite nombre de vers propres à être mis en musique. A la seconde audition, cet oratorio « dégagé des longueurs qui le refroidissaient » eut « le succès que mériteront toujours les œuvres de Rigel », est-il dit dans le *Journal de Paris*. [4] En tant que musique religieuse Rigel avait fait chanter en 1780 un *Regina coeli* qui fut entendu souvent jusqu'en 1789 ; un *Ave verum*, donné en 1783 n'eut qu'une audition.

En tête des compositeurs étrangers pour lesquels il n'y eut pas d'interruption, il faut citer Sacchini. Pendant seize années, ses compositions firent les délices des amateurs ; elles lui procurèrent 93 auditions. Elles consistent surtout en différents

1. *Journal de Paris*, 9 avril 1784, p. 452.
2. *Almanach musical*, 1782, p. 204.
3. *Journal de Paris*, 4 avril 1784.
4. *Journal de Paris*, 9 avril 1784.

airs italiens, rondos, duos etc. parmi lesquels le fameux air de *l'Olympiade* : *Se serca, se dice*. Il y eut deux motets, dont l'un se terminait par une fugue, au grand regret d'un critique, car disait-il quelque talent qu'on y déploie, cela n'a pas de prix pour les auditeurs [1]. On compte aussi dans l'œuvre de Sacchini un quatuor et un chœur français. La seule composition vraiment importante que l'on entendit de ce célèbre musicien est son oratorio *Esther*, écrite à Londres, « au-dessus de tous les éloges qu'on pourrait lui décerner », et qui pourraît être proposée comme « un modèle dans ce genre » [2]. En termes moins concis, le *Mercure* enregistre ce « succès très brillant et tel que depuis longtemps on n'en a pas vu de semblable ». Le chant en était « toujours noble, rempli d'expression, l'harmonie pure, claire etc. l'orchestre délicieux ou intéressant, habilement distribué donnait au chant une parure éclatante sans l'offusquer, ni le surcharger. » [3] Enfin, l'auteur des *Mémoires secrets* disait : « un nouvel oratorio de Sacchini n'a pas peu contribué à compléter la satisfaction des amateurs ; ils désireraient que ce grand maitre enrichit le fonds du concert spirituel d'une suite de morceaux précieux du même genre. » [4] Sacchini décéda quelques mois après l'exécution d'un oratorio, et cette mort arrivant alors que les auditions se succédaient fréquemment, elle augmenta les regrets qu'occasionnait la perte de ce grand musicien qui venait de doter la scène française de plusieurs grands ouvrages lyriques.

Une reprise, en 1779, de son oratorio le *Sacrifice d'Abraham* exécuté une seule fois en 1774, valut à Cambini une série de cinq auditions qui s'espacèrent de 1778 à 1788. Mais à son tour, il fut tenté par l'œuvre de Voltaire *Samson*, que Méreaux avait déjà mise en musique. Cambini donna donc la sienne en 1779. On ne peut dire que ce fut un insuccès puisque en sept ans, l'œuvre fût exécutée une douzaine de fois ; on fit cependant certaines réserves. Cette partition était conçue dans le style italien et le compositeur y prouva qu'il connaissait la plupart des ressources de l'orchestre et on lui reprocha « de faire briller les instruments au préjudice des voix » [5], critique souvent formulée depuis, et qui, on le voit, n'a plus depuis longtemps le mérite de la nouveauté. Les auditions subséquentes ne modifiaient pas l'impression première ; dans un compte-rendu de 1780, nous lisons : « L'hiérodrame sacré dont les paroles sont de M. Voltaire et la musique de Cambini est ce qui a produit le moins de sensation ». Dans un autre il est dit : « L'hiérodrame de Cambini à rencontrée peu de suffrages ; l'air qui le termine a paru faire un contre sens avec le fond du sujet et l'idée qu'il fallait exprimer » [6]. Un dernier, enfin. constate le « peu de succès » de cet ouvrage. Cambini donna en outre une symphonie concertante pour violon et violoncelle (1779-81) et une scène française dont le titre n'est pas indiqué (1785).

De Bach on exécuta une série d'œuvres diverses qui n'eurent qu'un très petit nombre d'auditions : airs, rondos, adagio etc. (1777-1783), symphonie à deux orchestres (1777-78), un concerto de clavecin (1778) et un autre pour la harpe (1780-81).

Le retour de plusieurs compositeurs dont on avait déjà exécuté différentes

---

1. *Journal de Paris*, 4 février 1784.
2. *Journal de Paris*, 27 mai 1786.
3. *Mercure*, juin 1786, p. 30-31.
4. *Mémoires secrets*, t. XXXII, 31 mai 1786.
5. *Mercure*, février 1779, p. 162.
6. *Journal de Paris*, 4 novembre 1780.

œuvres, produisit d'heureux résultats ; pour quelques-uns l'exil avait été si long que l'on pourrait presque considérer leur rentrée comme un début.

C'est avec une pièce de circonstance que Méreaux se représenta. La naissance du Dauphin avait excité la verve des poètes, et les musiciens, ne voulant pas être en reste d'imagination, embellirent de leurs accords leurs vers louangeux. Méreaux choisit les paroles de Moline et plusieurs morceaux de son Ode furent jugés dignes de sa réputation, malgré la faiblesse et la « mincité » des motifs de Moline ; il s'éleva autant qu'il put au-dessus du poète (1780) ; ensuite il fit chanter un *Laudate pueri* à trois voix (1781-82) plus un *Te Deum* et un cantique français (1789).

Il y avait sept ans que l'on ne jouait plus aucune œuvre de Philidor lorsque les portes de la salle des Tuileries se rouvrirent pour lui. Il revenait avec une œuvre capitale, son chef-d'œuvre suivant quelques-uns, *Carmen seculare* d'Horace, qui fut exécutée une dizaine de fois au Concert spirituel de 1781 à 1788, en dehors des auditions supplémentaires. Puis on reprit en 1786 le *Te Deum* et cette fois, il fut accueilli comme il devait l'être. C'était une œuvre « de la plus grande magnificence », qui fit la plus vive sensation ; Philidor « se surpassa » principalement dans le verset *Judex crederis* où il peignit, suivant les admirateurs, le bouleversement de la nature avec les couleurs les plus effrayantes : il avait trouvé le secret de produire des effets absolument neufs » [1]. Tous les ans, jusqu'à la clôture, le *Te Deum* fut réentendu. Un *Domine Salvum* est le dernier motet de Philidor que l'on exécuta (1789).

Giroust réapparut avec un oratorio *les Fureur de Saül*, paroles de Moline, mais il ne retrouva pas son succès initial. Contre l'ordinaire, fit-on remarquer « c'est le musicien qui manqua au poète ; il ne mit pas dans son chant toute l'énergie, ni dans sa partie instrumentale, tout l'harmonie bruyante que le sujet exigeait (1781). Il revit au motet en 1790 et en présenta trois : *Omnes gentes plaudite, Noli aemulari, Salvum me fac* qui parurent satisfaire le public. Il semblait, depuis quelques années, que ce genre devait être proscrit ; le talent du compositeur prouva qu'un motet pouvait offrir d'aussi grandes beautés que les scènes françaises.

Rochefort n'ajouta pas à sa réputation en mettant en musique l'oratorio de Lebœuf : l'*Apothéose de feu l'Impératrice reine de Hongrie et de Bohême*. Les pièces de circonstances servaient rarement leurs auteurs et cette règle ne trouva pas encore là d'exception : « ce n'est pas qu'en général, la musique ne soit bien écrite — dit-on — mais elle n'a pas paru assez variée et on y a trouvé ainsi que dans les paroles, beaucoup de réminiscences ». [2] La pièce de Lebœuf était beaucoup plus de la prose que de la poésie et on la railla assez habilement en lui empruntant ses expressions mêmes : « le feu divin ne s'était pas emparé de tous ses sens, il ne lui avait pas toujours inspiré des idées qui dussent rendre le public bien attentif aux accords de sa lyre ». Le résultat pour le musicien fut que « le manque de chaleur, le peu de variété des motifs, les réminiscences, les longueurs ont empêché les applaudissements » [3]. Néanmoins le style musical fut « déclaré assez correct et assez épuré. » [4]

Bien petit doit être le nombre de ceux qui avaient applaudi la symphonie de de F. Beck en 1757, et qui assistèrent à l'audition de son *Stabat* en 1783. D'une

---

1. *Journal de Paris*, 18 août 1786.
2. *Mémoires secrets*, t. XVIII, 8 décembre 1781.
3. *Almanach musical*, 1782, p. 197.
4. *Almanach musical*, 1782, p. 197.

part nous voyons que l'œuvre fut des mieux accueillies, mais d'autre part, nous lisons qu'il ne fut trouvé pas « une chose triste », mais plutôt une triste chose et qu'il n'était pas besoin d'une cabale pour le faire tomber [1] ; le jugement semble être le vrai, car nous ne trouvons aucune trace d'une seconde audition. Par contre, le succès ne fut pas équivoque pour Desormery, lorsque après onze années d'abstention il offrit au public son motet à grand chœur *In exitu.* Cet ouvrage « plein de beautés » excita les plus vifs transports et fit frémir « les cabales diverses de gluckistes, piccinistes, sacchinistes etc. Il paraît, disent les *Mémoires secrets* « que ce musicien a plus de vocation pour le genre des motets que pour les pièces à ariettes où il n'a pas obtenu un succès aussi mérité » (1784, 1785). [2]

Malgré l'intervention de Mozart, le *Miserere* d'Holzbauer ne fut pas bien reçu. Le célèbre compositeur dirigea lui-même les répétitions de l'œuvre à laquelle il avait ajouté des chœurs ainsi qu'il le dit dans sa lettre du 1er mai 1778 : « Je dois vous dire bien vite en passant que mon travail pour les chœurs de Holzbauer a été pour ainsi dire inutile ; car le *Miserere* de Holzbauer est déjà long en lui-même et n'a pas plu ; de sorte qu'on a exécuté que deux de mes chœurs au lieu de quatre et naturellement on a laissé de côté les meilleurs. » [3]

Somme toute, la collaboration que Legros demanda aux compositeurs admis au Concert avant lui est relativement peu importante ; la part qu'il fit aux auteurs nouveaux l'est beaucoup plus. La quantité même en est telle qu'au moment de faire l'énumération des œuvres présentées par chacun d'eux et de dire ce qu'on en pensa alors, nous éprouvons quelque embarras ; car, quelque succinte que soit la notice consacrée à chacun, notre relation ne laisserait pas d'être monotone et fastidieuse par la longueur et les redites inévitables, étant donné le nombre d'auteurs à signaler. D'autre part une trop courte énonciation aurait forcément la sécheresse du catalogue et ne satisferait pas le lecteur désireux d'avoir des renseignements complets. Un moyen terme s'offre, à la vérité : l'élimination des auteurs les moins favorisés ; mais aussi avantageux qu'il soit pour nous, de légitimes scrupules nous y font renoncer. Il importe à notre sens que le présent ouvrage soit une sorte de compte-rendu complet des travaux du Concert, et qu'il constitue un document relatant une série de faits de telle sorte qu'il présente un tableau fidèle et aussi exact que possible du mouvement musical et de la situation. Dans ces conditions, il nous a semblé que, par une suite de tableaux synoptiques, spécialement disposés, nous pourrions donner sous une forme concise, tous les renseignements utiles. La production de chacun s'y trouve résumée ; les dates d'admission et la durée des périodes d'exécution sont indiquées comme précédemment, le nombre d'auditions traduit la faveur qu'on accorda aux œuvres et aux auteurs. Il ne nous restera donc ensuite qu'à revenir sur les particularités relatives aux principaux compositeurs et à faire connaître les œuvres qui ont spécialement fait sensation et ajoutant les appréciations auxquelles elles ont donné lieu.

Pour préciser la part des écoles musicales, nous avons divisé les compositeurs en deux catégories d'après leur nationalité.

---

1. *Mémoires secrets*, t. XXII, 26 avril 1783.
2. *Mémoires secrets*, t. XXIII, 4 novembre 1784.
3. MOZART (W. A.), *Lettres*, Trad. H. de Curzon, Paris, 1888, p. 200-201.

1° LISTE DES COMPOSITEURS ÉTRANGERS DONT LES ŒUVRES ONT ÉTÉ EXÉCUTÉES AU CONCERT SPIRITUEL POUR LA PREMIÈRE FOIS

Années d'exécution		Noms	Nombre			Nature des œuvres
Première	Dernière		d'années d'exécution	d'exécutions	d'œuvres exécutées	
1777	1790	Haydn	14	256	9	Symph. symphonie conc[te] *Stabat*. Sept paroles.
1777	1790	Piccinni	12	45	9	Air et scène italienne. 1 motet 1 Cantate française « la Naissance du Dauphin ».
1778	1789	Paisiello	11	38	4	Air et rondeau et scène italienne. Oratorio La passion.
1777	1789	Anfossi	11	29	6	4 airs italiens. 2 motets.
1779	1790	Sarti	10	29	2	Air et rondeau italiens.
1778	1789	Majo	10	17	6	Air, rondeau et scène italienne. 2 motets.
1778	1789	Mozart	8	15	3	Symphonies et concertos forte piano. [1]
1781	1789	Vogel	7	23	7	
1780	1786	Myslivecek	7	8	3	
1777	1784	Gluck	6	10	2	
1782	1789	Naumann	6	13	3	
1783	1790	Giordanello	6	10	3	
1785	1790	Cimarosa	5	21	4	
1784	1788	Kozeluch	5	14	5	
1782	1786	Gresnich	5	11	2	
1780	1787	Schuster	5	9	4	
1782	1786	Rusti	5	8	1	
1787	1790	Zingarelli	4	14	5	
1777	1789	Alessandri	4	10	5	
1787	1789	Mengozzi	3	16	3	
1785	1790	Salieri	3	7	3	
1781	1788	Bianchi	3	6	1	

1. La dernière colonne est restée incomplète dans le texte de C. Pierre.

Années d'exécution		Noms	Nombre			Nature des œuvres
Première	Dernière		d'années d'exécution	d'exécutions	d'œuvres exécutées	
1785	1787	Tarchi	3	5	2	
1783	1788	Rispoli	3	5	3	
1779	1782	Vogler	3	4	4	
1779	1788	Bertoni	3	3	1	
1780	1782	Bonesi	3	3	3	
1779	1780	Zingoni	2	4	1	
1785	1787	Cherubini	2	5	3	
1789	1790	Ferrari	2	4	3	
1783	1788	Ottani	2	2	2	
1785	1786	Tomeoni	2	3	1	
1786	1790	Caruso	2	2	2	
1780	1784	Guglielmi	2	2	1	
1783	1784	Rauzzini	2	2	1	
1785	1785	Reichardt	1	6	4	
1781	1781	Astarita	1	2	1	
1781	1781	Cifolelli	1	2	1	
1779	1779	Mortellari	1	1	1	
1781	1781	Vito	1	1	1	
1782	1782	Mara	1	1	1	
1783	1783	Ferrero	1	1	1	
1783	1783	Monopoli	1	1	1	
1787	1787	Vignola	1	1	1	
1789	1789	Gonzaniga	1	1	1	
1789	1789	Zanetti	1	1	1	

Si le nombre d'auditions peut constituer le critérium du succès, c'est à Haydn qu'appartient le premier rang, mais il faut remarquer que c'est avec des œuvres instrumentales, ses symphonies, qu'il parvient à ce chiffre considérable ; ses œuvres vocales, au nombre de deux, entrent pour peu dans ce total. Afin de stimuler l'assiduité des auditeurs, Legros imagina en 1781 de faire exécuter successivement le *Stabat* de trois compositeurs différents ; le fait fut annoncé en ces termes dans les *Mémoires secrets* : « M. Legros, directeur du Concert spirituel qui a singulièrement amélioré ce spectacle ainsi qu'on l'a observé plusieurs fois, va le perfectionner encore dans ce temps-ci et ce sera bientôt le seul dont jouira le public. Non seulement,

il a fait venir différents virtuoses dignes d'être entendus des connaisseurs, mais il a encore choisi les nouveaux noms les plus intéressants, les plus rares, les plus propres à exciter la curiosité... Il se propose entre autre nouveauté de faire exécuter le *Stabat mater* d'Haydn et un autre du Père Vito. Il donnera ensuite celui de Pergolèse toujours en possession de ravir l'auditoire. »[1]

L'œuvre d'Haydn eut beaucoup de succès ; on y trouva des « morceaux sublimes et pleins d'énergie »[2] ; néanmoins la préférence demeura au *Stabat* de Pergolèse. Tout en appréciant à sa juste valeur l'œuvre du compositeur autrichien, l'impression primitive ne se modifia pas, témoin ces lignes écrites l'année suivante : « Le Stabat d'Haydn qu'on avait reproché à M. Legros d'avoir osé mettre en comparaison avec celui de Pergolèse dans une brochure très caustique, à soutenu cependant encore une fois cette dangereuse épreuve ; mais la richesse de ses accents, la variété de ses chœurs et le beau chant dont il est rempli n'ont pas empêché que l'expression touchante et sublime qui règne dans celui de l'Italien n'ait produit son effet ordinaire et que les connaisseurs ne trouvent plus de génie dans la simplicité des moyens de ce maître. »[3]

Le *Journal de Paris* constate que l'enthousiasme avec lequel le *Stabat* d'Haydn fut reçu répond d'une façon décisive au pamphlet dirigé contre Legros pour avoir osé mettre cet ouvrage sublime en comparaison avec celui de Pergolèse.[4]

Certes, l'œuvre d'Haydn ne parvint pas à un chiffre d'auditions comparable à celui qu'obtint celle de Pergolèse ; mais elle fut néanmoins exécutée plusieurs fois tous les ans, jusqu'à la clôture ; elle atteignit ainsi le total de 22 auditions. Il est à propos de rappeler ce que disait Haydn de son œuvre : « Si j'avais connu celui de Pergolèse, je n'aurais pas fait le mien ». En 1789, on donna deux auditions de l'oratorio d'Haydn les *Sept paroles*.

De Piccinni qui triomphait à l'Académie de musique avec ses magnifiques opéras, ce sont surtout les ariettes italiennes que l'on exécuta au Concert spirituel ; la seule œuvre qu'il fit entendre sur des paroles françaises ne fut pas bien accueillie. Voici d'abord l'appréciation donnée dans les *Mémoires secrets* : « On a exécuté hier au Concert spirituel une cantatille sur la naissance du Dauphin. Le Directeur désirant, autant que ce spectacle le comportait, concourir à célébrer cet heureux évênement, avait prié M. le Marquis de St Marc de faire quelque chose. Cet auteur a composé une cantatille très heureuse, courte, vive et prêtant beaucoup à l'harmonie. On s'attendait que le Sr Piccini chargé de la mettre en musique y déploieroit tout son talent ; mais le sujet est raté absolument. Il n'a reçu aucun battement de main. On a trouvé que la partie du récitatif avoit trop peu d'expression ; le chant du chœur point assez de noblesse et ne faisoit pas ronfler dignement les noms de Louis et d'Antoinette qui en formoient le refrain. »[5]

L'opinion du *Journal de Paris*, ne diffère pas de la précédente : « Cette œuvre n'a pas reçu d'applaudissements. La partie du récitatif contient trop peu d'expression

---

1. *Mémoires secrets*, t. XVII, 4 avril 1781.
2. *Mémoires secrets*, t. XVII, 14 avril 1781.
3. *Mémoires secrets*, t. XX, 29 mars 1782.
4. *Journal de Paris*, 28 mars 1782, p. 348.
5. *Mémoires secrets*, t. XVIII, 2 novembre 1781.

le chant de chœur ne rend pas avec assez de noblesse la joie de l'heureux évênement et ne répond pas aux noms de Louis et d'Antoinette qu'il s'agissait de célébrer. »[1]

Les airs de Paisiello ne pouvaient manquer d'être appréciés mais son oratorio la *Passion*, que l'on donna le 1er novembre 1789 — dans des conditions défavorables peut-être — éprouva un échec complet. Cette œuvre ayant été applaudie à Saint Pétersbourg, à Berlin, à Vienne, à Naples, à Rome etc. on pensa que la faiblesse de la traduction était une des causes de cette défaveur. On crut en découvrir une autre dans différents changements apportés à l'exécution, tels par exemple que des substitutions de voix et d'instruments, des coupures, etc. Ainsi, un air de dessus fut chanté par une basse taille, une partie de clarinette obligée fut confiée à un hautbois, etc., sans compter les altérations de mesures et de mouvements. Les exécutants furent absolument mis hors de cause : « L'orchestre est excellent, les chœurs sont connus depuis longtemps — dit le *Mercure* —. Ce n'est donc pas leur faute si on leur donne des morceaux ne convenant pas à leur voix », et le rédacteur ajoute : « la constitution du Concert ne permet pas de faire autant de répétitions que l'on voudrait : La *Passion* en exigerait plus, il n'en a peut être été fait que la moitié », et il termine en disant : « voilà pourquoi on a trouvé maussade ce que toute l'Europe a trouvé excellent ». [2]

On ne peut concevoir aujourd'hui que de tout le brillant répertoire de Mozart, il ne fut exécuté que quelques symphonies (1778-79) et un concerto de forte piano (1786). Y eut-il incurie ou négligence ? Le public se montra-t-il réfractaire ? Nul ne pourrait le dire, mais nous ferons remarquer que les habitués du Concert s'étaient déjà laissé séduire par des œuvres auxquelles ils n'avaient pas été accoutumés et que rien ne prouve qu'ils eussent témoigné une hostilité quelconque à l'égard de cet illustre compositeur. Mozart nous a lui-même initié aux circonstances de son admission au Concert :

« J'ai du faire une symphonie pour l'ouverture du concert spirituel [K 297] ; elle a été exécutée le jour de la Fête-Dieu au milieu des applaudissements. J'ai entendu dire que mention en a été faite dans le *Courrier de l'Europe*. Ainsi elle a exceptionnellement plu. J'ai eu bien peur à la répétition, car de ma vie, je n'ai rien entendu de plus mauvais ! Vous ne pouvez vous figurer comme ils ont deux fois de suite barbouillé et écorché d'un bout à l'autre ma symphonie ; j'étais vraiment très inquiet et j'aurais bien voulu qu'on la répétât une fois de plus, mais on a toujours tant de choses à répéter qu'il n'y avait plus le temps, et je dus me mettre au lit avec un cœur inquiet et un esprit mécontent et furieux ; Le lendemain j'avais résolu de ne pas aller au concert ; mais le soit il fit beau temps et je pris finalement mon parti [de m'y rendre] avec le dessein bien arrêté, si celà marchait aussi mal qu'à la répétition, d'aller à l'orchestre, de prendre le violon des mains de M. La Houssaye, premier violon, et de diriger moi-même l'exécution.

Je priai Dieu de me faire la grâce que tout allât bien, puisque tout est pour son honneur et sa plus grande gloire et *ecce* : la symphonie commença. Raaf était à côté de moi. Juste au milieu du premier allegro il y avait un *passage* que je savais bien devoir plaire, tous les auditeurs en furent transportés, et il eut de grands applaudissements. Comme je savais bien, lorsque je l'écrivis, l'effet qu'il produirait, je l'avais ramené une seconde fois à la fin et les applaudissements de revenir *da capo*. L'andante a plu aussi,

1. *Journal de Paris*, 3 novembre 1781.
2. *Mercure*, 14 nov. 1789, p. 35-40.

mais surtout le dernier allegro. Ayant entendu dire qu'ici tous les derniers allegro commencent ainsi que les premiers par l'ensemble des instruments et le plus souvent à l'unisson, je commençai le mien avec les premiers et seconds violons seuls, pendant huit mesures et piano... puis tout à coup forte. De sorte que les auditeurs, comme je m'y attendais firent « ch. » au piano... et tout de suite arriva le forte : l'entendre et battre des mains ce fut tout un pour eux... »[1]

Il n'y a rien là, on le voit, qui laisse supposer que la musique de Mozart ne pouvait être goûtée.

On prit grand plaisir au *Salve regina* de Majo que chanta Legros : « Le motet de Maio renferme des beautés piquantes ; il est d'un bout à l'autre d'un chant si facile qu'il a plu généralement ». A cette occasion, un critique fit observer que la façon dont Legros chanta ce motet prouvait que l'art du chant n'était point « exclusivement relégué en Italie, comme le prétendaient quelques enthousiastes « qui ne décident du talent que sur la terminaison du nom du chanteur », disait-il.

Dans un rondo de Sarti on trouva « plus de réminiscence que d'idées neuves ». Plusieurs œuvres de l'abbé Vogler, maître de chapelle de l'électeur de Bavière furent remarquées. On applaudit « avec transport » un verset de son *Magnificat* supérieurement chanté par Laïs, et il vit réussir celui qu'il composa pendant son séjour à Paris, *Lauda Sion*, rempli de « morceaux pleins de chant, de goût et d'agréments. »[2]

Vogel qui était en 1776 à Paris, où il découvrit sa voie à l'audition des chefs-d'œuvres de Gluck, donna surtout des concertos d'instruments, clarinette, cor, basson, flûte, une symphonie et des symphonies concertantes pour plusieurs instruments à vent. Sa seule œuvre vocale est l'oratorio *Jephté* composé sur les paroles de Moline ; elle fut reçue comme l'ouvrage d'un jeune artiste — il avait 25 ans — annonçant un talent distingué et digne des plus grands encouragements.

L'audition du *Stabat* du père Vito, compositeur portugais, imitation faible et servile de celui de Pergolèse, dit-on, fut malheureuse ; on applaudit avec transport le duo *O quam tristis* et le *Pro peccatis*, mais en général, l'œuvre parut de beaucoup inférieure à son modèle ! Celui de Rispoli que l'on présenta en 1786, sous le nom du chanteur Davide était au contraire « très bien fait », d'une mélodie agréable, d'une harmonie pure et « distribué avec adresse et esprit » ; c'était l'œuvre d'un homme « consommé dans son art », on lui accordait moins de mérite du côté de l'expression, il manquait en général « du pathétique indiqué par les paroles », on l'applaudit beaucoup « parce qu'un chant agréable aura toujours sur l'ouie et sur l'oreille une véritable toute puissance, supérieure même à celle de l'expression »[3]. Pour ce motif, ce *Stabat* obtint encore les applaudissements lorsqu'en 1787 on l'exécuta cette fois, sous le nom de son véritable auteur. Autant le Stabat de Pergolèse et d'Haydn sont sublimes, dit le *Journal de Paris*, autant le nouveau est plein de chant et d'agrément ; la première partie a été applaudie avec transport, on n'a fait attention qu'à la mélodie, et elle était si délicieuse qu'elle a fait oublier que la musique convenait peu aux paroles ; la seconde partie n'a pas eu le même succès, elle offre beaucoup de longueurs. »[4]

---

1. MOZART, *Lettres*. Trad. H. de Curzon, 1888, p. 211.
2. *Almanach musical*, 1782, p. 134 (citation approximative).
3. *Mercure*, mai 1786, p. 38.
4. *Journal de Paris*, 23 avril 1786, p. 460.

Cherubini se fit connaître par une symphonie et des airs italiens et son début ne laissait guère présager le rang que ce compositeur devait prendre par la suite : « la symphonie a du confirmer l'idée où l'on est que ce genre n'est pas celui où se distinguent les maitres italiens ; les airs ont plus de mérite, cependant ils sentent la jeunesse du compositeur à l'incohérence des idées, au peu de caractère et d'intérêt des motifs. »[1] Au contraire, Schuster obtint immédiatement l'approbation des auditeurs ; son motet composé « d'un récit et d'un air à passage » fut trouvé extrêmement agréable ; il approche plus de la forme dramatique que de celle ordinairement employée à l'église, dit le *Mercure* « mais il n'en est que plus propre à réussir parmi nous qui préférons avec raison le feu d'une composition brillante, mais simple et claire, aux froides recherches des combinaisons d'harmonie »[2].

Salieri qui venait de triompher à l'Académie royale de musique avec son opéra *les Danaïdes*, remporta un grand succès au Concert avec son oratorio *Le Jugement dernier*, si l'on en croit le *Journal de Paris* qui le considéra comme un bel ouvrage, « bien entendu dans toutes ses parties et dont le sujet offrait beaucoup de difficultés parmi lesquelles la principale était de faire parler le divin législateur ». Salieri conçut cette situation d'une manière neuve « qui transporte les auditeurs : le moment qui annonce la présence du Dieu vivant dans toute sa majesté a fait frissonner »[3] dit-il ; le double chœur des justes et des réprouvés produisit le plus grand effet. Pour le *Mercure*, l'effet fut « médiocre » et le rédacteur s'efforça de le prouver par une longue analyse critique dans laquelle il contesta surtout la nouveauté des procédés de composition et d'instrumentation, ce qui laisse facilement supposer que la discussion était partiale.[4]

L'hiérodrame de F. Tomeoni, imité du psaume 149 par Moline, parut plaire à quelques-uns ; d'autres y auraient désiré « moins de monotonie et de longueur ». En revenant de Londres (1785) le maître de chapelle du roi de Prusse, Reichardt fit exécuter une symphonie qui fut déclarée « fort belle », un rondo d'un beau style mais un peu long, et des fragments de *la Passion* de Métastase. Zingarelli, habile compositeur, connu par de charmants morceaux détachés, ne réussit pas autant avec son motet à grand chœur *In exitu*, ce qui ne devait pas conduire à conclure contre son mérite, la sévérité du style d'église en Italie n'étant pas encore adoptée en France « où l'on aime qu'elle soit tempérée par les grâces du chant théâtral. »[5] Enfin, l'on ne fut pas satisfait de la musique faite par Vignola, maître de chapelle du roi de Pologne, sur le sonnet de Desbarreaux « Grand Dieu tes jugements... » ; elle n'avait pas « le genre sévère que semblait exiger les paroles. »

Telles sont, résumées, les principales observations prises qui permettent d'ores et déjà de conclure que s'il y eut abondance de musique étrangère, le nombre est assez restreint d'œuvres capitales susceptibles d'exercer une action très appréciable sur la musique nationale. Toutefois cette diffusion fut incontestablement favorable à l'éducation artistique du public qu'elle préparait à une évolution musicale imminente. A tous égards la part des étrangers fut de beaucoup la plus importante, ainsi qu'il résulte de l'examen de la liste ci-après consacrée aux compositeurs français.

1. *Mercure*, septembre 1785, p. 139.
2. *Mercure*, juin 1786, p. 29.
3. *Journal de Paris*, 2 avril 1788, p. 410.
4. *Mercure*, mai 1788, p. 136.
5. *Mercure*, mai 1789, p. 40.

2° LISTE DES COMPOSITEURS FRANÇAIS DONT LES ŒUVRES ONT ÉTÉ EXÉCUTÉES POUR LA PREMIÈRE FOIS DE 1777 À 1790

Années d'exécution		Noms	Nombre			Nature des œuvres
Première	Dernière		d'années d'exécution	d'exécutions	d'œuvres exécutées	
1786	1790	Berton fils	5	44	6	Hiérodrames ou scènes françaises, duos et trios.
1780	1790	Devienne	10	36	11	4 concertos, 1 scène française.
1780	1788	Le Preux	6	31	8	Motets, hiérodrames, oratorios.
		Deshayes	10	25	8	2 concertos, motet, 2 oratorios, 3 scènes françaises.
1777	1789	Candeille	12	19	9	Symphonies, motets, scènes françaises.
1782	1786	Lesueur	4	15	10	
1787	1789	Lebrun	4	11	5	Scènes françaises, oratorios.
1785	1788	Vion	3	7	3	
		Rigel fils cadet	2	7	4	Scènes françaises, symphonies.
		Chartrain	5	6	2	Concerto violon, ode de J. B. Rousseau.
1777	1781	Floquet	4	6	2	2 motets.
1781	1790	Chardini	3	5	4	1 motet à grand chœur, 3 oratorios français.
1779	1781	Rodolphe	3	5	2	1 motet, 1 concerto de cor.
1779	1781	Lebrun	2	5	2	Scènes françaises et oratorios.
		Mlle Candeille	4	4	4	
1787	1790	Carbonel	4	4	3	Ode, oratorios.
1784	1786	Ragué	2	4	4	Symphonie, duo et trio, oratorio.
1782	1789	Mehul	2	4	3	Ode, scène française et chœur.

Années d'exécution		Noms	Nombre			Nature des œuvres
Première	Dernière		d'années d'exécution	d'exécutions	d'œuvres exécutées	
1786	1786	Davide	2	4	2	
1771	1782	Lenoble	3	3	2	
1779	1780	Petit	2	3	1	Motet.
1781	1782	Edelman	2	3	1	Oratorio, Scène, *Esther*.
1781		Abbé Schmitz	2	2	2	Motet. *Pater noster*.
1777	1779	Désaugier	2	2	1	Motet.
1784	1785	Mlle Beaumesnil	2	2	1	*Les Israélites pousuivis par Pharaon*. Oratorio.
1788	1789	Abbé Dedieu	2	2	1	Ode de J. B. Rousseau.
1778	1778	Lemoyne	1	1	1	*Ode sur le combat d'Ouessant*.
1783	1783	Gibert	1	1	2	Air et 1 motet.
1780	1780	Valentin	1	1	1	Hiérodrame.
1783	1783	Jumentier	1	1	1	Motet à grand chœur.
1786	1786	Gauthier	1	1	1	Scène française.
1787	1787	Beauvalet	1	1	1	Air italien.
1787	1787	Abbé Marc	1	1	1	Duo pour 2 voix.
1788	1788	Mme Cléry	1	1	1	Air pour 2 voix.
1788	1788	Foignet	1	1	1	Scène française.
1788	1788	Gossec fils	1	1	1	Scène française.

Un long parallèle est superflu ; il apparaît clairement après un simple coup d'œil, que la situation faite à nos compositeurs fut sensiblement inférieure à celle de leurs rivaux étrangers. Tandis que la plupart de ces derniers étaient admis au Concert après avoir acquis une extrême notoriété, nos nationaux n'en étaient qu'à leurs débuts, et ce n'est que plus tard que quelques-uns d'entre eux purent parvenir à la célébrité.

Ainsi H. Berton, fils de l'ancien maître de l'orchestre de l'Opéra et surintendant de la Musique du roi, en paraissant pour la première fois au Concert, fit ses débuts dans la carrière musicale. Il avait 19 ans, il était élève de Sacchini. Son premier hiérodrame, *Absalon*, paroles de Moline, chanté par Rousseau, fut beaucoup applaudi ; l'on remarqua beaucoup d'intentions et d'effets dans sa musique et on lui accorda des « encouragements flatteurs ». De même la scène française *Jephté* également de Moline, lui valut de nombreuses félicitations ; il était « en grands progrès ». Cette scène revint tous les ans plusieurs fois jusqu'en 1790 ; elle obtint un total de vingt-

deux exécutions. Ses autres compositions furent tout autant appréciées et l'on put dire avec raison qu'il s'avançait chaque jour vers la plus grande réputation (1789). Avons-nous besoin d'ajouter que ce compositeur justifia ces prévisions par ses nombreux opéras et qu'il occupa les plus hautes situations à l'Opéra, au Conservatoire, à la Chapelle impériale et royale. Compositeur de moindre importance, mais musicien aimable et fécond, Devienne se distingua par son talent sur la flûte et le basson, par de charmants opéras comiques et par des œuvres pour instruments à vent très appréciées. Professeur au Conservatoire, il élabora une excellente méthode de flûte qu'une folie mortelle ne lui permit pas d'achever. Maître de musique de Saint-Germain-l'Auxerrois, puis de la Sainte-Chapelle, l'abbé A. E. Lepreux fit entendre trois motets, mais surtout des hiérodrames, oratorios et scènes françaises d'un « très bon style ». L'hiérodrame qu'il donna en 1784 sur les paroles de Moline était un air de mouvement « d'un très bon effet ». On fit observer toutefois que ce titre signifiant « drame sacré » convenait aux œuvres dialoguées et non aux monologues. De ses autres œuvres, *Jérémie* ou *les Fureurs de Saül* etc., on dit qu'elles firent « grand plaisir » ou qu'elles furent « applaudies ». Ce compositeur ne connut pas la critique ; en constatant la réussite de la musique qu'il écrivit pour le sonnet de Desbarreaux, le *Mercure* dit qu'il en aurait eu davantage « si les paroles avaient prêté au compositeur ; cet ouvrage par la forme des vers, le fond des pensées et le genre d'expression n'était malheureusement pas lyrique. » [1]

La mort fit évanouir au mois de décembre 1788 les espérances que l'on pouvait fonder sur son talent. S'il est un nom peu connu parmi les compositeurs, c'est assurément celui de Deshayes ; pourtant il est un de ceux dont les œuvres furent le plus exécutées. Outre un motet et deux concertos, un pour clarinette l'autre pour basson, il présenta des oratorios ou scènes françaises dont l'un *les Macchabées* fut discuté, applaudi et exécuté quatre fois dans la même année (1780). A une critique qu'il jugeait mal fondée, l'auteur répondit par la lettre que voici :

« J'ai lu avec étonnement l'article du *Mercure* où on parle de mon oratorio des *Macchabées*. Je me suis flatté que pour ma satisfaction particulière vous voudrez bien insérer... Ceux qui s'intéressent à ses succès (aux succès de Deshayes), doivent lui conseiller de chercher dans son cœur des chants et des accents au lieu de les recueillir dans les rues et dans les ouvrages médiocres de ses confrères. Voilà l'article tel qu'il existe. Il aurait le droit de m'affliger si j'étais sensible à l'injure. J'ai été cependant plus satisfait des éloges que les amateurs et les musiciens (même ceux qui ne me connaissent point) ont accordé à mon ouvrage que je ne suis piqué d'une phrase qui est marquée au sceau de la partialité. Mais combien existe-t-il de personnes qui ne jugent que sur la foi des journaux ?... On dit qu'il n'a pas un grand succès. Rien de plus vrai lorsqu'on l'a donné le jour de Pâques. Mais pourquoi se taire sur la manière dont le public l'a accueilli la première fois ? Si à la seconde on l'a moins gouté, l'homme de goût, l'homme d'esprit qui fit cet article dans le *Mercure*, aurait dû, au moins, avoir assez de jugement pour sentir et assez de bonne foi, pour convenir qu'on ne doit point en imputer la faute au musicien. Mais tranchons le mot, il est malheureux pour un musicien français d'être né dans son pays. Toute musique qui n'arrive pas de delà des monts est mauvaise ; elle est jugée avant d'être entendue. Il faut, à ce sujet que je rende publique une petite anecdote qui pourra amuser. M. Ozi (natif de Nîmes) excellent basson et dont le talent n'est

1. *Mercure*, janvier 1788, p. 38.

point discuté, débuta au Concert spirituel a un de mes Concerts. Le hasard m'avait placé dans la salle à côté d'un homme que je connais pour un zélé gluckiste : après avoir écouté le premier morceau du concerto assez froidement, cet homme me demanda si je connaissais ce basson : je lui dis son nom. Il n'est surement pas français me dit-il. Dans le dessin de m'amuser, je lui dis qu'il était italien et de la musique du Pape. De ce moment mon homme prend feu, applaudit comme un enragé et étourdit tous ses voisins à force de crier bravo. Je crois que voilà assez pour prouver ce que j'ai dit plus haut en faveur des étrangers. Si mon Oratorio n'avait pas été gouté la première fois, ou si ma réputation était bien assez établie pour être au-dessus de la crainte de l'impression que peut faire l'article du *Mercure*, je n'y aurais pas répondu... »[1]

Deshayes donna encore le *Sacrifice de Jephté* d'une expression pleine de chaleur qui fit « très grand plaisir » ; on comptait l'auteur parmi « le petit nombre de compositeurs que la nation française opposait à ses rivales ». A la seconde audition, l'œuvre fit « autant de plaisir que la première fois ; l'expression y règne et l'effet qui en résulte font désirer que ce compositeur soit chargé d'ouvrages plus considérables et plus propres à développer son talent », disait le critique des *Affiches*.[2]

Candeille qui devait recomposer la musique de certains opéras de Mouret et de Rameau avant d'écrire sur un livret qui lui fût destiné, se fit connaître au Concert par de petits motets. Celui qu'il donna en 1779, reçut « les applaudissements des amateurs du style français qui chaque jour se perfectionne en se rapprochant de la manière italienne ».[3] Cinq ans plus tard, c'était une symphonie qu'il faisait applaudir, bien qu'on eût à regretter que le premier morceau contint « trop peu de chant » et qu'il fût d'un genre « trop bruyant » ; l'andante et le presto rappelaient le style de Toeschi. Si nous écoutons une autre cloche, nous entendons ceci : « le dernier morceau fut très gouté dans la salle ; on ne s'attendait pas à y trouver l'air *Aisément celà se peut croire* ; on a ri et on a fini par applaudir. »[4] Candeille mit aussi en musique un hymne *Le Bonheur du juste*, dont sa fille avait composé les paroles, « peu propres à un développement musical ».

Le *Te Deum* à grand chœur et à deux orchestres que Floquet avait composé en Italie et que les Napolitains avaient accueilli avec transport, fut donné à son retour à Paris en 1777, non sans diviser l'opinion. L'œuvre était de vastes proportions, d'une facture nouvelle et partant elle fut discutée. Voici à son sujet une lettre qu'un anonyme écrivit aux auteurs du *Journal des sciences* :

« J'allai dernièrement au Concert spirituel pour y entendre le *Te Deum* de Floquet. Voici, à ce sujet, quelques réflexions qui pourront trouver place dans votre journal. Vous savez que ce jeune artiste arrive d'Italie, qu'il y a composé ce motet à grands chœurs et qu'il l'y a même fait exécuter, selon les uns, avec un plein succès et sans succès selon les autres. Quoiqu'il en soit, comme un *Te Deum* suit assez ordinairement une victoire, M. Floquet l'a fait précéder d'un bruit de guerre. Je ne sais si c'est parce qu'on m'avait fort vanté cette ouverture qu'elle me fit si peu de plaisir et que même, j'en conçus malgré moi, un préjugé défavorable pour l'ouvrage. Des trompettes et des cors qui pendant plusieurs mesures répètent en tous sens l'accord parfait, commencent et donnent le signal ;

---

1. *Journal de Paris*, 6 avril 1780.
2. *Annonces, affiches*, 10 sept. 1786, p. 2414.
3. *Mercure*, septembre 1779, p. 118.
4. *Journal de Paris*, 10 septembre 1785, p. 1046.

tous les instruments entrent ensuite et prétendent imiter par un crescendo le commencement de la mêlée ; ils s'élèvent longtemps, toujours sur l'accord parfait. Qui ne voit que l'on remplirait sans se gêner plusieurs pages d'une telle phrase musicale, sans avoir pour cela le mérite de trouver une idée ? La main seule y travaille, le génie n'y est absolument pour rien : viennent ensuite une ou deux gammes ascendantes et pas un trait de chant neuf, brillant, mâle, tel enfin que la situation devroit en inspirer ; il eut fallu surtout employer beaucoup de parties contrastées, ou plutot il eut fallu ne pas s'attacher à cette idée qui avec une prétention de grandeur n'est ni grande ni neuve. On a déjà voulu mille fois imiter un combat, une mêlée, une victoire, mais depuis que l'on a appris à peindre les sentiments et les passions, on a laissé avec raison aux commençants l'imitation des effets physiques. Il est d'autant plus à souhaiter que M. Floquet retranche cet inutile fracas d'instruments, que son ouvrage a un mérite réel et que ce début et quelques autres endroits faciles à corriger, le déparent.

Le premier verset m'a paru très bien écrit, les parties bien mises, le dessin clair et facile à saisir, la fugue qui le suit est aussi d'un très bon style, mais on peut lui reprocher d'être un peu longue. Une fugue, quelque bonne qu'elle puisse être, doit toujours être courte : la raison en est simple, pour les ignorants, ce n'est absolument que du bruit, pour les gens instruits, au contraire, c'est un morceau intéressant, mais appliquant et difficile à suivre et pour peu que cette attention se prolonge, elle devient fatiguante. Je ne suivrai pas l'ordre de tous les versets ; quoique j'aie écouté avec beaucoup d'attention ; ma mémoire n'est pas assez fidèle pour que je puisse me rappeler tout l'ouvrage, ne l'ayant entendu qu'une fois.

Ce motet m'a paru faire un plaisir général. Il sent parfaitement son École d'Italie : on le reconnait à plusieurs passages qui ne sont pas entièrement neufs pour tout le monde. La ressemblance qui a le plus frappé, c'est celle du commencement du verset en duo chanté par Legros et Richer, avec le verset du *Stabat* de Pergolèse *Vidit suum dulcem natum*. On peut reprocher à l'auteur trop de prétention et pour ainsi dire, de mignardise dans ses ritournelles, qui pour la plupart sont fort longues ; il y en a, vers la fin, trois de suite, d'un mouvement lent, avec des instruments à vent obligés et récitants : ce qui est d'une uniformité fatiguante. Il y a dans cet emploi continuel de cors, hautbois, clarinettes, etc. une sorte de charlatanerie qu'il faut éviter, quand on ambitionne le suffrage des vrais connaisseurs ; tous ces échos, tous ces petits récits dialogués ne valent pas une bonne période musicale sagement et purement écrite ; on peut dire en musique comme en littérature :

Ce style figuré dont on fait vanité
Sort du bon caractère et de la vérité.

Cependant il y a beaucoup plus à louer qu'à reprendre dans cette production, et si elle n'est pas faite pour donner à un compositeur une certaine célébrité on peut assurer du moins que moyennant quelques corrections et surtout plusieurs retranchements, elle peut servir à sa réputation. »[1]

Il n'est pas inutile d'ajouter que, suivant le *Journal des Dames*, les deux orchestres étant trop rapprochés, le morceau du combat ne produisit pas tout son effet (à cause de cet inconvénient). Somme toute, les uns trouvèrent le chant agréable, les accents sublimes, les chœurs pleins d'énergie et de grâce ; les autres dirent qu'il n'y avait pas un seul morceau de chant, aucune intelligence dans l'harmonie et rien que du bruit dans les chœurs.

---

1. *Journal des sciences et des beaux arts*... par MM. Castilhon, t. II, 15 juin 1777, p. 550-554.

En 1782 et le même jour, parurent deux jeunes compositeurs qui devaient tenir le premier rang parmi nos célébrités nationales : Lesueur et Méhul.

Élevé dans les maîtrises, et alors maître de musique à la cathédrale de Dijon, Lesueur devait naturellement offrir des motets. Le premier *Beatus vir* donna lieu à cette réflexion : « On a cru remarquer dans celui de M. l'abbé Lesueur que malgré la connaissance qu'il a de son art, toutes les ressources ne lui en sont pas encore familières. » Il n'avait encore que 19 ans. Le mois suivant, Lesueur envoya un *Magnificat* à grand chœur et il ne tarda pas à s'affirmer. En 1784 ayant obtenu la place de maître de musique des Saints-Innocents à Paris, il fit chanter au Concert spirituel un *Super flumina* à grand chœur qui lui valut une meilleure presse : « ce très jeune compositeur donne des espérances ; ses motifs sont bien suivis et sa composition fort sage » disait le *Journal de Paris* [1] tandis que le rédacteur du *Mercure* écrivait que ce motet justifiait le choix qu'on avait fait de son auteur pour l'église des Saints-Innocents, et il ajoutait que cette œuvre présentait « un chant aimable, une harmonie pure et un style clair et concis. » [2]

La production de Lesueur était incessante ; l'année suivante, il aborda les œuvres avec paroles françaises. Ce fut d'abord une ode sacrée de J. B. Rousseau à trois voix d'hommes, dont la musique était charmante et qui fit beaucoup de plaisir ; la partie de l'orchestre en était « supérieurement traitée ». Rien de ce qui concerne les débuts d'un tel musicien ne devant être passé sous silence, nous reproduirons textuellement les articles qui furent consacrés à son œuvre. Voici d'abord ce que disait le *Journal de Paris* : « Lesueur qui s'était déjà fait connaître très avantageusement par une messe et surtout par un *Stabat* exécutés aux Innocents en décembre dernier... a montré le plus grand talent dans l'ode de Rousseau. Plusieurs morceaux, entre autre celui de M. Laïs ont excité le plus grand enthousiasme. On a trouvé l'harmonie pure, la composition riche et neuve, beaucoup d'expression et une grande énergie. On regrette que l'état de Monsieur l'abbé Le Sueur ne lui permette pas de travailler pour le théâtre ; on pourrait lui promettre le succès le plus décidé : nous l'exhortons cependant à ne pas se laisser trop emporter par le feu de son génie, à consulter toujours la véritable expression des paroles et à resserer un peu plus ses idées dont l'extension nuit souvent à l'effet de ce qu'il a voulu exprimer. » [3]

Après avoir dit que l'on distinguait l'ode de Lesueur, le rédacteur du *Mercure* écrivait : « Il fallait déjà beaucoup de talent pour introduire de la variété dans un sujet aussi monotone, pour plier aux formes musicales une versification aussi rétive ; car, il faut oser l'affirmer, rien n'est si peu lyrique que la poésie qui prenait ce titre dans le siècle passé. Lesueur a vaincu ces obstacles. Son chant est agréable et plein d'expression, son harmonie pure et son orchestre surtout fort brillant. On parait s'accorder à regarder M. l'abbé Lesueur comme l'un de nos jeunes compositeurs dont on doit attendre le plus. » [4]

En 1786, Lesueur donna un motet à grand chœur *Dilexi* et cinq hymnes ou scènes françaises sur des paroles de J. B. Rousseau, Racine, Corneille et Moline, ce qui fit dire : « en mettant à contribution Corneille, Racine et J. B. Rousseau,

---

1. *Journal de Paris*, 12 juin 1884, p. 709.
2. *Mercure*, juin 1784, p. 132.
3. *Journal de Paris*, 24 mars 1785, p.. 341-342.
4. *Mercure*, avril 1785, p. 121-122.

l'abbé Lesueur annonce un génie qui a besoin de créer sans cesse. » Comme de coutume, on fut satisfait de plusieurs de ces morceaux. Parmi les nouveautés, celles qui ont fait le plus de plaisir disait-on, sont deux morceaux de l'abbé Lesueur : « les ouvrages de ce compositeur sont pleins de verve, de chaleur et d'expression dramatique ; il soutient avantageusement l'honneur de la maîtrise des Saints-Innocents qui a toujours été remplie par des gens du plus grand mérite. »[1] Il soigne particulièrement son orchestre faisait-on remarquer et « sa musique très dramatique a plus de caractère que celui de chapelle » ; et naturellement, on se trouvait conduit à exprimer ce désir : « plus ce jeune auteur avance dans la carrière, plus on doit désirer de le voir travailler pour le théâtre où le genre qu'il a adopté conviendrait parfaitement »[2]. Ce desideratum fut exaucé plus tard, nous n'avons pas besoin de dire avec quel éclat et quel bonheur ! Constatons simplement qu'après la cantate sacrée sur la mort de Sacchini, dont Moline avait fait les paroles et Lesueur — alors maître de musique à Notre-Dame — écrivit la musique « très applaudie » et « que sa longueur ne permettait pas de bisser », aucune œuvre ne fut plus chantée au Concert spirituel (1786).

Méhul ne donna au Concert que trois œuvres sur des paroles françaises et dès la première audition, il fut accueilli très favorablement ; il n'avait que 18 ans et donnait déjà « les plus grandes espérances. »[3] L'objectif immédiat de Méhul fut le théâtre qu'il aborda plus tôt que son compagnon de début et futur collègue au Conservatoire et à l'Institut, Lesueur.

Deux autres musiciens beaucoup moins célèbres mais qui furent des artistes distingués, eurent ceci de commun que, tous deux élèves de la même École, ils parurent au Concert spirituel la même année, comme les précédents. Ce sont J. F. N. Carbonel, fils d'un joueur de galoubet et H. J. Rigel, second fils du compositeur dont nous avons parlé plus haut. Grâce à un important et rare manuscrit — inconnu à tous — nous sommes en mesure de donner quelques détails sur les travaux de ces enfants avec les notes qu'ils reçurent de leurs maîtres à l'École royale de chant, entre autres Gossec, lors des examens périodiques ; on y verra quelles étaient leurs aptitudes.

L'année même de son admission (1784) Carbonel, âgé de 11 ans, se fit remarquer en chantant une ariette qui fit le plus grand plaisir aux professeurs tant il y mit de goût et de charme ; il faisait en même temps de grands progrès pour le clavecin et la composition. Son talent de chanteur lui fit confier un rôle dans l'opéra *Tarare* (1707). C'est à ce moment que se place son début — prématuré par rapport au sujet qu'il entreprit de traiter — comme compositeur. Il avait choisi l'*Ode sur la mort du duc de Brunswick* de Moline et tout en louant ses excellentes dispositions, on l'avertit qu'il était « dans l'âge où l'on ne fait jamais sans risque un emploi inconsidéré de ses facultés physiques et intellectuelles »[4]. Le *Journal de Paris* décerna des encouragements au jeune compositeur pour « l'effet, l'harmonie pure et les situations très bien rendues », mais il lui reprocha d'avoir trop souvent répété les paroles. Carbonel participa à l'exécution de son œuvre en chantant le premier air de soprano

1. *Journal de Paris*, 11 avril 1786, p. 411.
2. *Journal de Paris*, 23 avril 1786, p. 457.
3. *Mémoires secrets*, t. XX, 20 mars 1782.
4. *Mercure*, novembre 1787, p. 90.

qu'il s'était réservé, « mais pendant les deux morceaux que chantaient MM. Rousseau et Chardini l'émotion naturelle à un enfant de 14 ans produisit en lui une telle révolution qu'elle hâta le changement de sa voix et que sans avoir éprouvé d'autre effet de la mue, il chanta le trio qui termine la scène, moitié en voix de soprano, moitié en voix de ténor ». [1]

Ce jeune musicien fit suivre son ode d'un oratorio de Lagrange : *Le Jugement dernier* (1788) et d'une scène française (1790). Là s'arrêtèrent ses essais de grande composition. Il se borna par la suite à faire des arrangements de piano, des sonates, des romances et à enseigner le chant.

Un peu plus avancé dans des études, H. J. Rigel « était très utile à l'École comme suppléant aux maîtres de musique » dès 1785 ; il fut bientôt nommé sous maître et appointé. Il fit chanter au Concert spirituel plusieurs scènes françaises : *Le Retour de Tobie, Gédéon, Judith,* (1787) et une symphonie pour orchestre (1788). Comme son condisciple, Rigel composa quantité d'œuvres pour le piano. Il fit partie de l'expédition d'Égypte et Bonaparte, empereur, lui conféra le titre de pianiste de sa musique particulière.

Natif de Rouen, Chardin qui se fit appeler Chardini peut-être pour s'attirer la bienveillance de certains auditeurs — subterfuge auquel son réel talent lui permettait de ne pas recourir — Chardin, disons-nous était entré comme ténor à l'Académie royale de musique où il se fit remarquer par sa très jolie voix et par le goût et la pureté avec lesquels il chantait. Compositeur distingué en même temps qu'habile chanteur, il donna en 1781 au Concert spirituel, un motet à grand chœur très applaudi qui lui mérita de vifs encouragements : « Le motet de Chardini chanté le 24, annonce un compositeur qui, quoique jeune connait parfaitement les règles de l'art : mais auquel il manque de la consommation. D'ailleurs l'exécution lui a fait grand tort et l'on ne peut dissimuler que les chœurs manquaient d'ensemble. » [2]

En 1785, Chardini aborda l'oratorio avec *le Retour de Tobie chez son père* et le succès qu'il remporta fit dire : « les applaudissement que certains morceaux ont reçu doivent l'engager à se donner à la composition. En même temps, on lui adressait quelques avis : « On lui conseille de s'appliquer à chercher des tournures de chant neuves et d'éviter la monotonie, l'uniformité » [3] et à ce point de vue on lui recommandait de revoir ses ouvrages pour y faire les changements indiqués par le public. Cinq ans après, l'année où il mourut, Chardini fit chanter *le Sacrifice d'Abraham* et une scène de J. B. Rousseau.

L'exécution de l'unique oratorio qu'Edelman, compositeur strasbourgeois, donna au Concert, faillit être compromise par la suite d'un accident que le *Journal de Paris* explique en ces termes : « Le Concert du dimanche des Rameaux attira un grand nombre de spectateurs. *Esther,* oratorio de M. Edelman y fut exécuté. Cet ouvrage fort applaudi dans le commencement n'eut pas un succès soutenu, par une circonstance malheureuse pour l'auteur ; M. Legros, qui devait chanter le rôle d'Assuérus fut obligé de s'en dispenser pour cause de maladie. Il ne put même être remplacé par une haute-contre. Les morceaux de chant du rôle d'Esther, Aman et Mardochée

1. *Journal de Paris,* 3 novembre 1887.
2. *Mémoires secrets,* t. XVIII, 27 décembre 1781.
3. *Journal de Paris,* 1er avril 1785, p. 373.

furent très applaudis, ainsi que les chœurs, surtout le premier. Il est à présumer que cet ouvrage sera donné aussitôt que M. Legros pourra chanter et ce sera à cette époque seulement qu'il pourra être jugé définitivement. MM. Chéron, Lais, Mme Saint-Huberty y sont très applaudis. »[1]

Heureusement la seconde audition « eut un succès plus décidé que la première ». Après avoir fait représenter plusieurs actes sur la scène de l'Opéra, Edelman périt en 1794 à Strasbourg sur l'échafaud où sa fougue révolutionnaire avait envoyé un certain nombre de victimes.

La fille de Candeille exécuta elle-même ses œuvres et elle eut autant de succès comme virtuose sur le forte piano que comme compositeur et même comme jolie femme, si nous en croyons la relation des *Mémoires secrets* écrite après l'audition d'une symphonie concertante pour quatre instruments : « Mademoiselle Candeille y a déployé de nouveaux talents. On a d'abord exécuté une symphonie concertante de sa composition pour forte piano, clarinettes, bassons et cors obligés ; cette œuvre a paru d'une expression forte et vigoureuse dans le genre des symphonies allemandes surtout de celles du célèbre Haydn. L'andante en variations a enlevé tous les suffrages, l'exécution y a parfaitement répondu et fut très brillante. Mlle Candeille tenait le forte piano, c'est une superbe créature, elle enchantait à la fois les yeux et les oreilles. On a applaudi à tout rompre. »[2]

Cette pianiste développait « l'exécution la plus brillante et la plus sure ». Outre les morceaux annoncés, on lui demandait « des petits airs qu'elle jouait avec tout l'agrément possible. »

Pour les autres compositeurs, les remarques sont brèves. L'*Ode sur le combat d'Ouessant* de l'infortuné poète Gilbert, dont Lemoyne, le futur auteur des *Prétendus* fit un oratorio sous le titre *Les Vœux de la patrie*, attira beaucoup de monde et fut fort applaudi (1778). Le *Pater Noster* de l'abbé Schmitz ne fut pas aussi bien accueilli que celui de Piccinni (1781). On ne trouva pas heureux l'hiérodrame tiré de *Samson* par Valentin ; il produisit « plus de bruit que d'effet » et affectait « plus de recherche que d'expression », le style enfin n'était « pas toujours très pur ». Par contre le motet à grand chœur de l'abbé Jumentier, maître de musique de l'église royale de Saint-Quentin fut entendu « avec plaisir » (1783). Mlle Beaumesnil dont nous avons parlé déjà comme cantatrice, après avoir pris sa retraite de l'Opéra et de la Musique du roi, fit chanter un oratorio *Les Israélites poursuivis par Pharaon* qui remporta un « succès complet qui eut été plus grand encore si l'exécution des chœurs eut répondu au mérite de la composition »[3]. Dans l'acte d'opéra *Tibulle et Délie* antérieurement composé, Mlle Beaumesnil avait fait entendre « une musique vive et légère » ; elle prouva dans son oratorio qu'elle pouvait briller dans le genre sévère ; et la galanterie française, dit le *Journal de Paris* « n'a dicté en aucune façon les applaudissements dus tous au mérite de l'ouvrage en lui-même, rempli de grâces, de chant et d'énergie. »[4] Une scène française de Gauthier, sur des paroles de Dobelly fut déclarée « mauvaise ». Ancien enfant de chœur de la maîtrise de Notre-Dame, L. S. Lebrun devint maître de chapelle de Saint-Germain-l'Auxerrois, puis chan-

1. *Journal de Paris*, 10 avril 1781, p. 404.
2. *Mémoires secrets*, t. XXXI, 3 février 1786.
3. *Mercure*, décembre 1784, p. 132.
4. *Journal de Paris*, 10 décembre 1784 (citation approximative).

teur à l'Opéra où il débuta en 1787 étant âgé d'environ 22 ans. Peu après, il interprétait lui-même une scène de Le Prévot d'Exmes dont il avait fait la musique (1787) ; une autre suivit à peu d'intervalle et fut trouvée comme la première « d'un genre simple, d'un chant facile, sans prétention et très analogue aux paroles ». [1] Lebrun donna encore plusieurs scènes françaises, dont une avec chœur (1788-89), puis il aborda la scène où il retrouva le succès. Il avait quitté l'Opéra pour le théâtre Feydeau qu'il quitta après huit années pour revenir à l'Académie impériale de musique au titre de chef de chant et enfin chanteur de la Musique de l'empereur. Toute sa vie il exerça la double fonction de chanteur et de compositeur. La scène de Foignet « n'eut pas grand succès ». Après s'être rendu célèbre comme corniste et comme compositeur d'opéras, Rodolphe essaya de la musique religieuse (1779). Son *Lauda Jerusalem* parut « d'un très bon genre » et l'on applaudit surtout le rondeau mais non sans plusieurs réserves : « mais le dernier morceau en fugue a paru plutôt fait pour les amateurs que pour le public. Cette espèce de manie qui est très commune aux compositeurs est presque générale chez les virtuoses, qui préfèrent étonner quelques-uns de leurs rivaux au plaisir du plus grand nombre des spectateurs. On nous permettra d'observer à cet égard que, s'il n'est pas possible de faire concevoir aux fameux virtuoses qu'ils peuvent exceller également en flattant les oreilles des spectateurs, les directeurs de concerts devraient, pour ainsi dire, faire leurs conditions avec eux, attendu que le profit se trouve à plaire au plus grand nombre. » [2]

A son tour Lenoble « connu pour jouer très égréablement du violon », aborda l'oratorio avec la *Mort d'Absalon*, « essai » qui ne devait pas avoir de suite. Son concurrent Chartrain fit de même en présentant une ode sacrée de J. B. Rousseau qui parut « languissante et n'obtint pas le succès de ses concertos » (1782). On entendit « avec intérêt » les scènes françaises de Vion, claveciniste de l'Académie royale de musique. On les considérait comme des essais d'un compositeur ayant « beaucoup réfléchi sur son art » et qui méritait d'être distingué pour son chant « naturel et facile » ainsi que pour son « harmonie pure et claire ». Enfin l'oratorio de Ragué intitulé *Fin de la captivité de Babylone* ne fut pas très réussi, cependant la musique était bien faite sans offrir aucun trait saillant (1784). Mais sa symphonie pour orchestre fut « fort goutée » pour son « chant agréable ». Les premiers et troisièmes morceaux en étaient « bien écrits quoique un peu monotones » ; l'andante rappelait entièrement le style d'Haydn et fut « fortement applaudi » [3]. Un duo de harpes et un trio pour harpe, violon et violoncelle sont les autres œuvres que ce compositeur donna au Concert spirituel.

Pour les symphonies, les journaux donnent rarement une appréciation. On signala pourtant ce fait que Gossec obtint une fois les honneurs du « bis », « fait qui ne s'était jamais produit ». Un jeune musicien de l'Académie royale, Froment se fit aussi remarquer par ses symphonies ; l'andante de l'une d'elles était « particulièrement réussi ». Quant à Pleyel « s'il n'a pas le génie de son maître » disait le *Mercure* en faisant allusion à Haydn « c'est parce que le génie ne se transmet pas ;

---

1. *Mercure*, janvier 1788, p. 38.
2. *Journal de Paris*, 16 mai 1779, p. 547.
3. *Mercure*, novembre 1786 p. 92.

il doit au moins à ses leçons une touche ferme et sûre et une grande connaissance des effets d'harmonie. »[1] Une étude détaillée de la forme et des progrès de ce genre d'œuvre devait faire l'objet d'un chapitre spécial, il suffit de mentionner ici le nom des auteurs dont les œuvres furent plus ou moins exécutées dans cette période où la symphonie fut très en faveur. Du côté des étrangers nous voyons comme nouveaux venus : Sterkel, Stamitz cadet, Dittersdorff, Rosetti, Schuster, Richter, Vogel, Reichardt, Kozeluch, Lachnith, et pour les compositeurs français, Abel, Leduc, Capron, Rigel, Froment, Janson aîné, Candeille, Ragué, Pleyel, Bertheaume, Blasius, Guénin, etc.

Le personnel des chanteurs fut entièrement renouvelé ; Legros et Guichard reparurent le plus souvent (1771-81) ; Richer chanta en 1777 et 1781 ; Platel en 1777 et en 1790 et Beauvalet ne se présenta plus à partir de 1777.

Sauf quatre ou cinq, tous les chanteurs ne firent qu'un courte apparition ; ils se succédèrent à peu d'intervalle ; comme pour les compositeurs il fallait offrir « de la nouveauté ». Ainsi les quinze suivants ne chantèrent que quelques fois dans l'espace d'une année :

Gabrielli (1777)	Deschet (1778)	Dussard (1787)
Manzoletti (1778)	Plantade (1778)	Huttenes (1787)
Salomon (1780)	Lepin (1778)	Saint-Amans (1788)
Tosoni (1782)	Rey (1779)	Gaveaux (1789)
Primo (1787)	Adrien (1779)	Chateaufort (1789).

De ceux-là il n'y à rien a dire. Il en est d'autres que l'on revit deux années de suite, ou à quelque temps d'intervalle, ce sont pour la plupart des étrangers « en représentations » comme l'on dirait aujourd'hui.

Généralement, on n'accueillit pas les castrats sans quelque appréhension et il en est peu qui réussirent à satisfaire les amateurs français. Il fallut que Savoi, premier sopraniste de l'Opéra de Londres fit une preuve de réelles qualités pour faire tomber leur aversion instinctive. Les Français prévenus contre les voix de soprano furent entièrement étonnés de trouver dans ce chanteur tout ce qui constitue un organe parfait : égalité des cordes, rondeurs des sons et force de timbre, aussi applaudirent-ils « avec transport »[2]. Cette impression favorable fut générale, car nous lisons d'autre part : « Le signor Savoy premier acteur de l'Opéra de Londres qu'on ne connaissait pas à Paris a fait encore plus de plaisir. Il a chanté deux fois d'abord une ariette de Sacchini, *se serca se dice* et ensuite un rondeau du signor Alessandri et chaque fois en a répété *bis* avec des acclamations si unanimes qu'il a été obligé de se rendre aux vœux du public. Ce castrat, outre la voix la plus parfaite, a beaucoup d'aise et d'expression. Dans son ariette qu'on dit tirée de l'*Olympiade*, il y a de ces cris qu'on trouve dans *Alceste* et qui on produit tant d'effet à l'Opéra, il les a poussés avec une énergie qui a percé tous les cœurs. »[3]

Son concitoyen Amantini étonna aussi « par la beauté de son organe, la pureté de ses sons et les agréments de son chant ». « Le peu d'habitude que nous avons d'entendre cette espèce de voix peut lui nuire en ce que l'attention se porte entièrement

1. *Mercure*, avril 1787, p. 32.
2. *Courrier de l'Europe*, 26 août 1777, p. 196.
3. *Mémoires secrets*, t. X, 16 août 1777.

sur sa qualité, mais ce premier moment passé, on est surpris de ses effets »[1] (1779). Amantini fut attaché plus tard à la musique de la Reine. C'est une rare bonne fortune que d'avoir l'opinion d'un grand maître sur un chanteur entendu au Concert spirituel. Voici donc l'impression de Mozart sur un ténor allemand, le chevalier Raaf le plus célèbre de l'Allemagne et de l'Italie au milieu du XVIII[e] siècle : « Ici enfin quand il a débuté au Concert spirituel il a chanté la scène de Bach : *Non so donde viene* qui est mon air favori et alors pour la première fois je l'ai vraiment entendu chanter ; il m'a plu... c'est-à-dire, étant donnée sa méthode de chant, car la méthode en elle-même, l'école n'est pas de mon goût... Pour moi, il exagère trop dans le *cantabile*... Là où il me plait vraiment c'est quand il chante de petites choses, certains *andantino*... Sa voix est belle et agréable. »[2]

La sensation que ce chanteur produisit sur les autres auditeurs fut extrême : « l'ivresse devint générale et on fit recommencer le premier morceau. Il réunit les qualités qui semblent s'exclure, la noblesse, la loyauté et l'expression »[3] dit le *Journal de Paris* en reproduisant l'anecdote que deux ans auparavant le *Journal encyclopédique* entre autres avait enregistrée, relativement à la guérison extraordinaire de la princesse de Belmonte Pignatelli dont la fièvre persistante tomba aux accents répétés de ce remarquable chanteur.

On entendit peu d'étrangers à voix graves pour lesquelles on avait en France une certaine prédilection. Avec un organe « d'un beau timbre et d'une heureuse flexibilité », Rovedino « fit beaucoup de plaisir » dans deux airs bouffes de Sacchini (1780) ; un air du même auteur servit à mettre en valeur la superbe voix de basse-taille de Fischer qui descendait facilement au *ré* (1783). Nonnini nous ramène aux voix aigues ; c'était un ténor connaissant bien son art, mais dont l'organe doux et agréable était sans force : « les amateurs exclusifs du chant italien ont trouvé sans doute que M. Nonnini n'avait rien laissé à désirer, il est vrai qu'on ne peut lui refuser le goût, l'expression et tous les agréments qui caractérisent la musique italienne, mais son organe est faible et quelquefois sourd et le public a paru, en général, bien plus sensible à la belle voix de Laïs qui a supérieurement chanté. »[4]

Celui de tous les étrangers qui fit le plus de sensation est sans contredit le ténor Davide, de Bergame « le meilleur chanteur italien entendu à Paris ». Quand il parut pour la première fois, on fut intéressé par son goût et la perfection du chant ; puis à mesure qu'on l'entendit, l'enthousiasme produit alla toujours croissant, il remportait des succès éclatants : « s'il étonne dans la bravoure, pour la facilité, l'aisance et la netteté avec lesquels il rend les passages les plus difficiles il réunit encore plus de suffrages pour la perfection avec laquelle il chante le récitatif et le cantabile... on lui a fait répéter un morceau plein d'expression et de chant dont il est l'auteur ». Sa manière de chanter pourrait être considérée sous plusieurs aspects ; il joignait à une exécution prodigieuse beaucoup d'adresse, de force, de sensibilité, de justesse, il possédait une méthode excellente et l'on ne se lassait pas de répéter que « l'on n'avait point entendu en France un virtuose si consommé. »[5] Jamais pareil lyrisme

---

1. *Journal de Paris*, 23 mars 1779, p. 329.
2. MOZART, *Lettres*, trad. H. de Curzon, 1888, p. 206-208.
3. *Journal de Paris*, 15 avril 1778, p. 419.
4. *Journal de Paris*, 10 septembre 1783, p. 1043.
5. *Journal de Paris*, 17 mars 1785, p. 373.

n'avait été manifesté à propos d'un chanteur ; les papiers publics même faisaient assaut de compliments ; en voici un exemple : « quelle méthode excellente ! quelle justesse ! quelle sureté d'organe ! quelle précision étonnante ! avec quel aplomb ne retombe-t-il pas dans les mesures les plus lentes sur chacun des temps qu'il veut marquer. Il a rendu simplement et avec la plus profonde expression le premier duo du *Stabat* et le *Vidit suum*, dont la teinte lugubre ne paraissait pas admettre d'ornements. Il a, non pas brodé, mais créé le verset *Qui maerebat.* Il a montré, dans ce morceau, une habileté rare et une tête prodigieusement féconde, en établissant *in promptu,* sur une harmonie données, un chant très différent de celui qui est écrit. Le chant, que Pergolèse a fait gracieux mais sans expression déterminée, est-il assez saillant pour avoir dû être regretté ? N'est-ce pas là le cas où l'adresse de l'exécution remplace heureusement les faiblesses de la musique ? » [1].

Ainsi Davide, substituant sa version à celle de l'auteur, reçut l'approbation de la majorité des auditeurs : « il a chanté le *Stabat* de Pergolèse d'une manière absolument neuve et on peut dire qu'il a improvisé le verset *Qui merebat* », lisons-nous ailleurs [2]. Ce grand succès n'alla cependant pas sans soulever quelques objections, dont la plus sérieuse consista dans un parallèle que l'on fit avec Laïs, les partisans de Davide durent reconnaître que « le medium n'était pas très agréable », qu'il appuyait peut-être « avec trop d'affectation sur les sons graves », qu'il abusait « trop souvent d'un ou deux passages de sons dégradés en descendant qui seraient d'un meilleur effet s'il en était plus sobre » [3] etc. et le *Journal de Paris* convint que depuis qu'on l'entendait, les avis s'étaient singulièrement partagés, les uns applaudissaient sans réserve, les autres rendaient justice à son talent non sans en désapprouver certaines parties, et l'auteur concluait en exposant les principes d'après lesquels un jugement équitable devrait être formulé : « Cependant il est des principes d'après lesquels on peut porter sur les arts un jugement qui n'ait rien d'arbitraire... Le chant est fondé sur des règles prises dans la nature et qu'on doit se faire une loi de respecter : La plus inviolable est de conserver à chaque morceau le genre qui le caractérise, de ne pas chanter le *cantabile* comme le récitatif ou l'ariette... Comment donc expliquer cette diversité d'opinions ? Son organe est-il pur, sa voix étendue, ses sons moelleux ou bien n'a-t-il aucune de ces qualités ? Son gosier est-il flexible ou ne l'est-il pas ? Respecte-t-il l'intention du compositeur, se pénètre-t-il de la passion des différents personnages... abuse-t-il de sa facilité au point de dénaturer l'expression de chaque morceau ? Se fait-il un jeu d'éviter pour ainsi dire la note principale pour substituer à un chant simple une broderie conditionnelle qui ne serait pas même tolérable dans une ariette de bravoure. Nous engageons à le juger sur ces principes. » [4]

Davide chanta douze fois en 1785 ; il revint en 1786 pour donner pareil nombre d'auditions. Il semble qu'à ce moment ses adversaires se montrèrent moins exclusifs : « On a souvent encore la sensation que M. David a excitée l'année dernière au Concert spirituel ; on se rappelle combien les avis ont été partagés sur son talent. Ce célèbre virtuose a reparu... on l'a reçu avec l'enthousiasme le plus vif, il a chanté deux

1. *Mercure,* 9 avril 1785, p. 128-129.
2. *Journal de Paris,* 6 avril 1785, p. 392.
3. *Mercure,* avril 1785, p. 149.
4. *Journal de Paris,* 6 avril 1785, p. 392-393.

airs, on ne peut rien ajouter à la perfection des roulades qu'il a faites dans le *Cantabile* de Giordanelli, morceau de la plus belle et de la plus simple expression. On a forcé M. David de le répéter ; on est toujours étonné de la légèreté de sa voix et de l'adresse avec laquelle il place, même dans le récitatif, des traits qui sembleraient n'appartenir qu'à la bravoure ». [1]

Comme bien on pense, ses partisans de la première heure triomphaient et le rédacteur des *Mémoires secrets* qui avait été des plus ardents, ne manqua pas de souligner cette capitulation : « C'est M. David qui en a fait les beaux jours ; lorsque ce ténor vint l'année dernière on ne l'avait pas généralement gouté, on désapprouvait les nombreux passages dont il surchargeait son chant, même dans le récitatif ; on s'y est fait aujourd'hui ; M. Piccinni et les autres Italiens nous ont plus formés à son genre, même, ses anciens détracteurs, pour soulager leur amour propre et n'avoir pas l'air de se rétracter, disent que sa meilleure santé donne à sa voix plus de facilité, plus de timbre et que c'est seulement son talent qui s'est perfectionné et non nos oreilles. » [2]

De son côté, le *Mercure* profita de l'occasion pour développer la théorie qu'il avait soutenue : « Depuis quinze ans, on sait assez bien en France comment les Italiens écrivent la musique, on commence à peine à savoir comment ils l'exécutent et comme il est d'usage que chaque nouveauté enfante des schismes, les avis n'ont pas manqué d'être partagés ».

On n'a pas pris assez garde que le chant n'est point et ne saurait être un langage soumis aux mêmes principes que la langue parlée ; que c'est une convention et que les conventions doivent varier suivant les pays. On a décidé ici que des notes accumulées, qu'on appelle broderies, étaient contraires à l'expression et d'après ce principe, la première fois qu'on a entendu David on a désapprouvé de nombreux passages dont il surcharge son chant. Il me semble cependant devoir faire les observations suivantes :

1° Si les ornements du chant en détruisent l'expression, un chant pour être expressif ne doit pas admettre une seule petite note et cependant nous en applaudissons tous les jours dans les morceaux les plus pathétiques exécutés par les Français.

2° Savoy, Mme Todi, Mme Mara faisaient de petites notes dans le cantabile et personne ne s'est avisé d'y trouver à redire. Mme Mara surtout en faisait à peu près autant que David.

3° Le chant des instruments doit être modelé sur celui de la voix et réciproquement. L'adagio des uns répond au cantabile de l'autre et quoiqu'il n'exprime pas précisément des paroles, il doit au moins chercher à prendre un sentiment déterminé. Cependant on y souffre des notes multipliées, on les y admire, on serait très étonné de ne les y pas entendre. Le chant simple de l'adagio paraitrait froid et nu. Pourquoi le chant n'aurait-il pas les mêmes avantages ? » [3]

Davide disparu, la discussion ne fut pas close et longtemps encore deux camps se formèrent parmi les auditeurs, les uns tenant pour la simplicité du chant, les autres pour les ornements.

---

1. *Journal de Paris*, 27 mars 1786, p. 351.
2. *Mémoires secrets*, t. XXXI, 17 avril 1786.
3. *Mercure*, avril 1786, p. 158 ss.

Un ténor italien, Giulani, du théâtre de Lisbonne, avait précédé Davide sans faire grande impression (1785), un autre de ses compatriotes, Babbini, retour de Londres, lui succéda (1785) ; il rappellait aux amateurs du chant italien la manière de Davide bien qu'il n'en possédât pas les moyens.

A force d'entendre les chanteurs italiens, on s'accoutumait à leur genre et les plus prévenus en subissaient quelque peu l'influence. On les acceptait du moins, alors que quelques années auparavant on ne les aurait pas supportés. La constatation qu'en fit un journal est bonne à retenir : « Le goût se forme et l'on peut remarquer que les chanteurs qui balancent aujourd'hui les suffrages n'auraient seulement pas été écoutés il y a quinze ans. Nos chanteurs français (non pas ceux qu'un véritable talent rend célèbres) affectent de mépriser la manière des italiens, ils font très bien, mais tout en la méprisant, ils l'étudient, ils en profitent et ils font encore mieux. »[1]

Mais l'excès des ornements devait entretenir la résistance contre des procédés par trop libres, et lorsque Babbini revint en 1787, on fit cette remarque fort juste, que toutes les superfluités dont il surchargeait son chant affaiblissaient l'expression et le pathétique des œuvres qu'il interprétait.

Mengozzi qui faisait partie de la troupe du Théâtre italien ne fut pas autant discuté, parce qu'il avait plus de sobriété. On l'accueillit par d'unanimes applaudissements : « son goût, d'une extrême pureté, la grâce, la sensibilité de son chant ont paru ne laisser rien à désirer »[2]. Possesseur d'une méthode sûre, sa manière de porter et de conduire la voix éloignait toute idée de recherche et d'effort ; avec un goût pur, il faisait admirer une sensibilité très pénétrante. Compositeur de talent, Mengozzi chanta plusieurs de ses œuvres et l'on n'ignore pas qu'au théâtre il substituait des airs de sa composition à ceux des auteurs, qu'ils fussent Paisiello ou Cimarosa. Lorsque la troupe de Théâtre de Monsieur fut dispersée, Mengozzi s'adonna à la composition et fit représenter sur le Théâtre Montpensier plusieurs ouvrages. On l'admit ensuite comme professeur de chant au Conservatoire dès la création, mais il décéda prématurément en 1800 à l'âge de 42 ans.

Tous les étrangers vinrent passagèrement au Concert ; les chanteurs français, au contraire, furent sédentaires et pendant dix années et plus, ils assurèrent le fonctionnement normal de l'entreprise. Pour avoir été moins retentissant leur succès ne fut pas inférieur, et les noms de Chéron, Laïs, Rousseau, Murgeon etc. se perpétuèrent plus sûrement que ceux de leurs rivaux temporaires ; jusqu'au jour de la clôture, ils parurent au Concert.

Élève de l'Académie royale de musique, Chéron débuta en 1778 au Concert dans un motet de Gossec où il développa une voix très étendue et remarquable par sa souplesse, son égalité et son caractère mâle ; c'était disait-on, « une des plus belles basses-tailles qui ait jamais paru sur nos théâtres. » Les prévisions se confirmèrent et Chéron ayant été entendu en 1786 dans un concert où le ténor italien Davide avait chanté, il n'eut pas à souffrir de la comparaison : « La belle voix et la manière franche de Chéron, ont contrasté avec les ornements qui caractérisent le

---

1. *Mercure*, août 1785, p. 188-189.
2. *Mercure*, novembre 1787, p. 88.

chant de David. Comme on ne pouvait pas comparer l'un à l'autre, tous les deux, ont chacun dans leur genre, entrainé les suffrages. »[1]

Entré à l'Opéra en août 1779, Laïs parut au Concert spirituel l'année suivante, et il y resta jusqu'à la dernière heure. Cet éminent artiste auquel on ne consacra pas dans les journaux la cinquième partie — en quantité d'articles s'entend — des éloges que l'on prodiguait aux étrangers, était cependant le favori du public. Il chanta en moyenne 20 à 24 fois par année, c'est-à-dire presque à tous les concerts. Nul plus que lui n'excellait dans l'expression et la diction ; l'on cite le rôle d'*Anacréon* où dans les 600 vers du rôle, il sut passer par toutes les nuances de la mélodie et de la déclamation jusqu'au simple débit. Il ne confondait pas la manière avec la grâce, la mignardise et l'afféterie avec l'expression, ni les convulsions avec l'énergie, dit l'un de ses biographes.[2]

Quant à Rousseau qui, avec les précédents composait un trio d'artistes que le public ne se lassait pas d'entendre, il n'est pas davantage célèbre dans les gazettes. Peu importe. C'était la plus belle haute-contre qu'on put imaginer, et lorsqu'il mourut, trop tôt, en 1800, on put dire que son successeur ne serait pas trouvé de longtemps.

Murgeon fut aussi l'un des utiles soutiens du Concert (1783-1790). Après nombre d'artistes de valeur il sut se faire apprécier d'une manière très heureuse dans le *Stabat* de Pergolèse. Enfin Chenard qui, du théâtre de Bruxelles passa à l'Opéra, puis à l'Opéra-Comique et au Théâtre italien, c'était une excellente basse-taille qui n'eut que de rares occasions de se faire entendre au Concert (1783-1788), son emploi étant déjà brillamment occupé par Chéron. Il plut beaucoup pour sa voix étendue et d'une égalité très rare dans les organes graves et d'un timbre sonore, ainsi que pour sa prononciation distincte.

La liste des cantatrices est longue — nous en comptons soixante et une — et conséquemment, pour n'en pas omettre, force nous est d'en dresser une liste analogue à celle que nous avons établie pour les compositeurs. (Voir p. 197-198.)

Dans ce nombre considérable de cantatrices, il y en eut trois qui éclipsèrent toutes les autres : une portugaise et deux allemandes dont l'une élève d'un maître italien. Pourvues toutes trois d'éminentes qualités (propres à chacune), on ne saurait dire exactement celle qui fut supérieure aux autres, et cette indécision se traduit à l'égard de deux d'entre elles, par la formation de deux partis qui exaltaient à qui mieux mieux les mérites de la cantatrice objet de leur préférence.

La première — en date s'entend, car nous ne saurions avoir la prétention de décerner des palmes — fut Mme Todi, élève d'un célèbre maître espagnol David Perez. A son retour de Londres, elle parut au Concert spirituel où elle causa une prodigieuse sensation. C'était en 1778 alors qu'elle atteignait sa trentième année. A cette époque on avait entendu un grand nombre de chanteurs étrangers, de cantatrices de grande réputation, bien peu — nous allions dire aucun — n'avait réuni également les qualités qui sont en quelque sorte le propre du génie français : l'expression, la simplicité, la noblesse. Mais laissons parler les témoins auriculaires, leur opinion, dans la phraséologie du temps, n'en est que plus typique. C'est d'abord le *Journal de Paris* qui s'exprime ainsi : « Rien n'est comparable au ravissement

---

1. *Journal de Paris*, 27 mars 1786, p. 352.
2. CHORON et FAYOLLE, *op. cit.*, article Lays.

LISTE DES CANTATRICES ENTENDUES POUR LA PREMIÈRE FOIS

Année		NOMS	Nombre	
de la première audition	de la dernière audition		d'années d'exercice	total d'auditions
1778	1787	Saint-Huberty	8	60
78	89	Todi	5	59
81	85	Buret aînée	5	36
82	89	Vaillant	7	30
82	86	Mara	4	30
77	99	Mlle Danzi (puis Mme Lebrun)	2	25
80	80	Girardin	3	17
80	87	Meliancourt	4	16
79	85	Gazet	7	14
88	84	Balletti	2	13
86	90	Cléry	4	11
83	89	Maillard	4	10
79	89	Ponteuil	3	10
89	90	Rousselois	2	10
81	83	Buret cadette	3	9
85	89	Saint-James	4	8
84	85	Wendling	1	8
78	79	Malpied	2	7
81	85	Cifolelli	1	7
87	88	Marciuletti	2	6
89	90	Mulot	2	6
77	79	Dorsonville	3	5
77	82	Gavaudan	3	5
81	88	Renaud	3	5
84	84	Lionelli	1	5
81	82	Lebœuf	2	4
86	87	Chéron	2	4
87	88	Benini	2	4
90	90	Rosine	1	4
86	86	Dozon	1	3
86	86	Tomeoni	1	3
86	87	Renaud jne	1	3
88	88	Renaud	1	3

Année		NOMS	Nombre	
de la première audition	de la dernière audition		d'années d'exercice	total d'auditions
89	89	Lilette	1	3
86	87	Garnier-Cavanas	2	2
88	89	Saint-Amans	2	2
78	78	Ravizza	1	2
79	79	Dupuis	1	2
79	80	Marchetti	1	2
84	84	Castello, Castelnau, Guastello	1	2
89	89	Parisot	1	2
77	77	Farnesi	1	1
78	78	Davies	1	1
79	79	Joinville	1	1
79	79	Molidor	1	1
80	80	Dubuison	1	1
81	81	Scheman (née Cesari)	1	1
81	81	Ferrandini	1	1
81	81	Laguerre	1	1
82	82	Duverger	1	1
83	83	Chiavacci	1	1
84	84	D'Orcetti	1	1
85	85	Gavaudan cadette	1	1
86	86	Silberbaur	1	1
87	87	Buron	1	1
88	88	Davion	1	1
88	88	Gibetti	1	1
89	89	Rey	1	1
78	78	Hitzelberger	1	1
78	78	Neuchatel	1	1
82	82	Legros	1	1

qu'ont produit les morceaux chantés par Mme Todi ; cette cantatrice réunit tous les suffrages, on admire en elle la beauté de sa voix ; son chant partout facile est plein de grâce et d'expression. Il n'est que trop ordinaire d'entendre exécuter avec le gosier des passages qui paraissent n'être faits que pour les instruments ; ces sortes de passages sont marqués le plus souvent, et quand ils réussissent, les effets se bornent à une admiration sèche et pénible. Mme Todi paraît avoir réfléchi sur son art, ses intentions n'ont d'autre objet que de seconder celles du compositeur, de rendre

l'expression musicale et surtout d'éloigner de l'esprit des spectateurs toute idée de difficulté. »[1]

L'opinion du rédacteur des *Mémoires secrets* est identique au fond, si elle ne l'est pas dans les termes : « mais on a surtout été enchanté de Mme Todi, cantatrice qui a réuni tous les suffrages pour la beauté de sa voix, pour son chant facile, plein de grâce, et plus encore par l'exécution de certains passages du gosier, imitant les instruments, mais ne produisant de la part des autres que l'admiration stérile d'efforts heureux à vaincre des difficultés dont malheureusement le spectateur s'aperçoit toujours. Madame Todi, uniquement occupée de seconder le compositeur, de rendre l'expression musicale, n'a aucune prétention au tour de force, a séduit plus qu'elle n'étonne, on croirait qu'on va chanter comme elle. »[2]

Quelques mois d'absence ne firent qu'augmenter le plaisir qu'on éprouvait à revoir une artiste aussi accomplie : « Enfin Mme Todi a reparu et produit l'enthousiasme qu'elle excite toujours. Cette charmante Italienne chante avec l'aisance dont une autre parle, elle surmonte sans effort les plus grandes difficultés ; elle sera à jamais le modèle et le désespoir de celles qui la suivront. »[3]

Cette cantatrice chanta dix-sept fois en 1779 et treize fois en 1780, sans que l'intérêt qu'elle excitait se ralentît un instant, après quoi elle resta deux années entières sans reparaître à Paris. C'est pendant cet intervalle, que son émule, Mme Mara vint à son tour révolutionner les amateurs. Mais l'année suivante, en 1783, Mme Todi revint au Concert, et alors une lutte courtoise et passionnante pour les amateurs s'établit, les deux cantatrices chantant tour à tour ou se trouvant réunies dans une même séance. Ce fut une nouvelle occasion pour les Todistes — c'est ainsi que l'on appelait les partisans de Mme Todi — de définir les merveilleuses qualités de leur idole : « la voix de Mme Todi est large, noble, sonore, intéressante, fort étendue au grave, assez à l'aigu ; elle a sur la voix, quand elle chante la grande expression, certain voile qui la rend encore plus intéressante. Cette légère altération qui parait venir de son âme, souvent l'effet est si heureux qu'elle remplit celle des auditeurs de la plus vive émotion, les larmes coulent autour d'elle. »[4] Un sentiment aussi intense devait lui rallier de nombreux admirateurs et Mme Todi repartit en laissant de profonds souvenirs. Après une nouvelle absence de cinq années — un siècle — cette remarquable artiste reparut au mois de mars 1789 et se fit entendre une douzaine de fois encore. Son retour ranima l'empressement des auditeurs qui accoururent en foule et l'on vit revenir les articles louangeux : « Loin de chercher à surcharger d'agréments inutiles les morceaux qu'elle chante, elle s'applique au contraire à rendre l'intention du compositeur ; elle ne s'écarte jamais de l'expression musicale et sacrifie tout à cette belle simplicité qui l'a toujours fait regarder comme la première cantatrice de l'Europe. » L'influence exercée par une telle artiste avait été des plus profitables, et les services qu'elle rendit se trouvent parfaitement réunis dans l'appréciation suivante qui nous fournit la meilleure conclusion qui soit pour cette notice : « Mme Todi cette virtuose a qui nous devons peut-être le goût, la connaissance du premier modèle d'une bonne méthode de chant. Ce n'est pas qu'avant elle on n'ait entendu des cantatrices d'un grand mérite, mais soit qu'elles manquassent

1. *Journal de Paris*, 10 décembre 1778, p. 1389.
2. *Mémoires secrets*, t. XII, 1778, p. 215.
3. *Mémoires secrets*, t. XIV, 14 décembre 1779.
4. *Mercure*, juin 1783, p. 92-93.

de ce qui fait nous émouvoir, soit que nos oreilles ne fussent pas encore assez disposées, elles n'avaient fait qu'une impression passagère, elles ont préparé si l'on veut, la révolution qui n'a été opérée que par Mme Todi. »[1]

Revenant un peu en arrière, nous trouvons Mme Mara, la plus sérieuse concurrente que la présente ait rencontré. C'est au mois de mars 1782, après de nombreuses pérégrinations à travers l'Europe, que Mme Mara s'arrêta à Paris. Native de Cassel, vers 1750, où elle étudia d'abord le violon, elle avait été instruite dans l'art du chant par un sopraniste italien nommé Paradisi, alors fixé à Londres. Elle avait 18 ans de carrière lorsqu'elle se présenta à Paris où elle arrivait précédée d'une grande réputation. On n'avait donc pas affaire à une débutante : « mais rien n'est comparable à l'enthousiasme qu'excite tous les jours Mme Mara qu'on regardait à juste titre comme la première cantatrice de l'Europe. Les airs de bravoure qu'elle chante produisent l'admiration que fait naître l'extrême difficulté vaincue, mais nous avouons que nous ne connaissons pas de termes assez forts pour exprimer la perfection avec laquelle elle chante le *Cantabile* ; une voix sonore, d'une étendue rare, une intonation d'une justesse peu commune, une manière de chanter dont elle seule a encore donné l'exemple, tels sont les avantages qui attirent à Mme Mara les applaudissemens les plus universels. »[2]

Chaque fois qu'elle paraît, disait-on, elle fait les délices des auditeurs « et l'admiration croit à mesure qu'on l'entend ; elle n'excelle pas moins dans les airs de bravoure et dans le cantabile... »[3] On procédait par comparaison pour la distinguer et fixer la nature spéciale de ses moyens : « Mme Mara est une étrangère, qui, à l'expression de Mme Todi, joint tout l'art de Mme Dantzi (aujourd'hui Mme Le Brun) et par la réunion des qualités les plus rares et les plus précieuses passe pour la première cantatrice de l'Europe. Rien n'est comparable au fanatisme qu'elle a excité et seule, elle aurait fait le succès des concerts du sieur Legros qui lui donne dix louis chaque fois qu'elle chantera. »[4]

Chacun évoquait le souvenir des qualités montrées par diverses cantatrices pour rendre plus sensible sa comparaison : « Mme Mara est en effet étonnante par l'étendue de sa voix qui a près de trois octaves et par sa souplesse et sa hauteur, elle s'élève jusqu'à l'octave de sol et s'élance avec justesse des sons les plus graves aux sons les plus aigus, parcourt de même avec la grande facilité tous les intermédiaires. Madame Mara sans avoir le timbre aussi pur que Mlle Laguerre, ni aussi accentué que Mme Todi n'en a point réuni tous les suffrages, parce qu'elle chante également bien le récitatif, le cantabile et les airs de bravoure ; sa méthode de chant est d'une perfection exquise supposant un travail et une continuité d'efforts inconcevable. »[5]

La série des concerts de Pâques terminée, Mme Mara partie, l'impression générale fut réunie en ces termes : « Mme Mara qui a fait les beaux jours du Concert spirituel est une femme qui n'est plus jeune ; sans être jolie, elle a quelque chose de gracieux dans la figure qui plait et en chantant montre cet air animé qui contribue à émouvoir l'auditoire ; malheureusement elle a de vilaines dents ; défaut naturel très fâcheux

---

1. *Mercure*, avril 1789, p. 37.
2. *Journal de Paris*, 23 mars 1782, p. 2.
3. *Mémoires secrets*, t. XX, 29 mars 1782.
4. *Mémoires secrets*, t. XX, 20 mars 1782.
5. *Mercure*, avril 1782, p. 130.

surtout chez une cantatrice. Elle est attachée au roi de Prusse qui lui donna de gros appointements, son mari est aussi musicien, mais médiocre et ne se tolère que par rapport à elle. Le résultat des jugements de divers connaisseurs sur Mme Mara, c'est qu'il est rare de trouver une voix aussi étendue, aussi sonore, aussi flexible que la sienne, jointe à un art aussi consommé, à une pareille perfection de chant. Cependant on ne peut dissimuler que beaucoup de gens étonnés d'elle, dans son air de bravoure, restent froids à son cantabile et ne lui trouvent pas l'onction de quelques-unes de nos cantatrices, telles que Mme Arnoux. »

Mme Mara avait été entendue 17 fois en 1782 ; elle revint l'année suivante où elle se trouva en concurrence avec Mme Todi et donna huit auditions seulement. Alors ses partisans insistent, en les énumérant, sur les qualités de sa voix et la diversité de ses moyens d'exécution : « La voix de Mme Mara est brillante, légère, d'une facilité étonnante, l'étendue dans le haut est fort extraordinaire surtout par son extrême égalité, le timbre éclatant, très pur, ébranle toutes les fibres ; on est étonné de la rapidité de ses passages et ravi de leur netteté, ainsi que de leur perfection ; les airs les plus difficiles ne le sont pas pour elle. » [1]

Les auditions que cette cantatrice donna en 1784 confirmèrent l'opinion que l'on s'était faite de ses talents ; elle semblait se surpasser : « Jamais peut-être Mme Mara n'avait déployé plus de talent à la fois, n'avait chanté avec plus de grâce et d'aplomb, avec une agilité plus brillante et rapide, ni mieux varié ses tournures. » [2]

Nous voilà maintenant initiés aux mérites respectifs de chacune des rivales jusqu'alors entendues alternativement. En directeur avisé Legros les réunit dans plusieurs séances auxquelles on accourut en foule ; le parallèle était inévitable, voici que celui fit le *Journal de Paris* : « On devait s'attendre que le concours de deux cantatrices aussi célèbres que Mmes Todi et Mara excitent en elles une sorte d'émulation ; mais il était à craindre que le public divisé ne cherchât à immoler l'une à l'autre. Les concerts de mercredi dernier et de vendredi surtout ont présenté un spectacle très intéressant. On a vu que ces deux virtuoses ont cherché à captiver les suffrages du public en donnant à leur chant toute la perfection dont l'une et l'autre sont capables. Leur genre était très différent, elles ont été entendues sans partialité, et si quelques spectateurs préféraient un genre à l'autre, ils n'en rendaient pas moins justice à toutes deux. Les applaudissements réitérés et universels qu'elles ont obtenus les satisfaisant l'une et l'autre, on eut raison de leur prouver que les vrais talents ne sont pas soumis ni aux caprices ni aux cabales, et qu'ils sont toujours couronnés par le succès. » [3]

En l'occurrence, il eût été difficile de se prononcer catégoriquement et aucun journal ne le fit. Comme le précédent, les *Mémoires secrets* évitent de conclure nettement en faveur de l'une ou de l'autre des antagonistes : « Mmes Todi et Mara qui, pendant tout le temps qu'a duré le Concert spirituel, ont chanté alternativement et quelquefois le même jour, se sont liées dimanche dans un assaut où toutes deux ont été applaudies à tout rompre. Il est certain que Mme Mara a l'organe infiniment supérieur, que les connaisseurs les plus difficiles, les étrangers qui ont le plus voyagé

1. *Mercure*, juin 1783, p. 92-93.
1. *Mercure*, janvier 1785, p. 82.
2. *Journal de Paris*, 20 avril 1783.

assurent qu'il n'y en a pas deux de cette espèce ; sureté, netteté, pureté, aisance, étendue, elle a toutes ces qualités au suprême degré : elle se joue des difficultés, elle excelle dans les airs de bravoure. Mais Mme Todi a infiniment plus de sensibilité et la surpasse de beaucoup dans le cantabile ; en un mot la première n'est que cantatrice ; c'est peut-être la plus parfaite qu'on ait entendu pour flater l'oreille ; la seconde remue le cœur et le pénètre. Une dame balançant la couronne entre elles deux a fait à cette occasion le madrigal suivant :

Todi par sa voix touchante
De doux pleurs mouilla mes yeux.
Mara plus vive et plus brillante
M'étonne, me transporte aux cieux
L'une et l'autre ravit, enchante
Et celle qui plait le mieux
Est toujours celle qui chante.

Ces deux chanteuses ont aussi donné lieu à un calembour de la part d'un amateur à qui lui demandait celle qu'il aimait le mieux, il répondit Ah ! c'est bientôt dit. (C'est bien Todi) »[1].

Ce n'est que plus tard que nous trouvons un parallèle où chacune des qualités de l'une de ces cantatrices est mise en opposition avec celles de l'autre et dans lequel l'auteur nous montre comment, avec des aptitudes absolument diverses, elles réussissaient également à captiver leur auditoire : « La voix de la première (Mme Todi) était large, noble, sonore, intéressante ; elle était fort étendue au grave et c'était assez à l'aigu pour les airs quelle se permettait de chanter. La voix de Madame Mara était brillante, légère et d'une facilité étonnante ; son étendue dans le haut était fort extraordinaire surtout par son extrême égalité. Mme Todi avait sur la voix lorsqu'elle chantait la grande expression, un certain voile qui la rendait encore plus touchante. Le timbre de la voix de Mme Mara, était très éclatant, très pur, il ébranlait toutes les fibres de ceux qui l'entendaient. La voix de Mme Todi était plus favorable à l'expression qu'à la bravoure ; mais son art savait tout vaincre, et elle faisait des passages très difficiles avec beaucoup d'habileté. Le genre le plus familier à Mme Mara était la bravoure. »[2]

Sans chercher à prendre parti, on ne peut s'empêcher de reconnaître que ce fut une époque fameuse que celle où le public put avoir la satisfaction d'entendre de telles artistes.

Sans occasionner autant d'agitation, Mme Saint-Huberty n'en causa pas moins une impression profonde. En huit années on l'entendit soixante fois. Elle avait débuté à l'Opéra, dont elle fit les beaux jours, dans une œuvre de Gluck. Son talent, au dire de Ginguené, prenait sa source dans son extrême sensibilité. « On peut mieux chanter un air, mais on ne peut donner ni aux airs, ni au récitatif un accent plus vrai, plus passionné ; on ne peut avoir une action plus dramatique, un silence plus éloquent ». On se contentait de l'admirer sans lui prodiguer, dans les comptes-rendus des concerts, des éloges dont on l'accablait dans les articles relatifs à l'Aca-

---

1. *Mémoires secrets*, t. XXII, 29 avril 1783.
2. CHORON et FAYOLLE, *Dictionnaire historique des musiciens*, article Todi.

démie royale de musique ; le public d'alors — on n'écrivait certainement pas pour les futurs historiens — était suffisamment renseigné sur ses mérites et point n'était besoin de les rééditer à propos des concerts. Ceci explique pourquoi nous n'avons pas à citer de nombreuses appréciations de journaux, comme nous l'avons fait pour les cantatrices inconnues ou de passage.

Avant les précédentes, avait débuté une jeune fille de 18 ans appartenant à la musique de l'Électeur Palatin, Mlle Danzi. Elle chanta d'abord deux ariettes italiennes et « présenta aux spectateurs un phénomène dans ce genre ». Nous n'entreprendrons point, dit le *Journal de Paris* « de donner une idée ni de sa voix, ni de sa manière de chanter ; nous n'osons prononcer entre elle et les cantatrices qui l'on précédée ; mais elle parait exécuter habituellement et sans effort les passages que la fameuse Gabrielle ne rendait, dit-on, que rarement. Cette jeune cantatrice, âgée de 18 ans, joint à ce talent supérieur une figure intéressante et beaucoup de modestie. » [1]

L'étonnement, telle était l'impression qu'elle causait : « Mlle Danzi étonne et produit une admiration qui ne peut être causée que par des talents supérieurs. » Pour la première fois, la reine s'étant rendue au Concert spirituel, Mlle Danzi obtint surtout « les suffrages de Sa Majesté » [2]. Après avoir épousé le hautboïste Lebrun, cette cantatrice revint à Paris mais Mme Todi avait paru et rendu les auditeurs plus difficiles, aussi l'opinion lui fut-elle plus sévère que lors de sa première apparition : « Mme Lebrun, quoique cette cantatrice ait toujours réuni en sa faveur le plus grand nombre de suffrages, on s'égarerait en la prenant pour modèle, car au lieu d'imiter les Italiens qui savent fondre avec art dans leur voix naturelle les sons principalement de fausset, Mme Lebrun a suivi personnellement la méthode contraire, elle a cultivé son fausset et n'y a réuni les sons naturels de la voix que comme un simple accessoire, en sorte que ces sons qui, pour être expressifs devraient sortir du fond de la poitrine où se trouve le foyer des poumons, semblent tous sortir de la tête, étant absolument dénués de chaleur et d'intérêt. Telle que la mélodie d'une serinette, son chant n'apparait ainsi que par le froid mécanisme d'un soufflet ; qu'on lui ôte le mérite de la nouveauté et celui de quelques difficultés vaincues, il ne restera plus rien qui soit digne d'attention. »

C'est grâce à une voix franche et légère que Mme Ponteuil put se faire entendre une dizaine de fois. Mlle Buret aînée chanta trente-six fois en cinq ans ; elle parut au Concert à la veille de son début à l'Opéra dans *Iphigénie* de Piccinni ; sa sœur cadette parut au Concert après avoir débuté à l'Opéra dans une ariette italienne ajoutée au *Devin de village* ; elle avait une voix agréable et légère. Une fort jolie voix, de la facilité et de l'assurance dans l'intonation, tels étaient les avantages de Mlle Vaillant, qui ne prodiguait pas les ornements ; elle fut une récitante très utile et une soliste distinguée qui parut trente fois en sept années. Bien que Mlles Gazet, Girardin, Méliancourt, Maillard et Cléry aient chanté assez souvent, les chroniques n'ont rien signalé de particulier à leur égard. A l'avance, on avait dit « le plus grand bien » de Mlle Lebœuf cantatrice « dans le goût italien » qui n'avait pas encore paru. Elle reçut effectivement « des applaudissements bien capables de l'encourager à faire

1. *Journal de Paris*, 22 mars 1777, p. 3.
2. *Mémoires secrets*, t. X, 1er avril 1777.

tous ses efforts pour ajouter à la légerté de sa voix, les autres qualités pouvant s'acquérir par le travail. » [1] Ne voila-t-il pas un conseil qui ressemble à une critique ! Quoique beaucoup plus jeune, M[lle] Renaud qui n'avait que onze ans fit preuve des plus solides qualités. Dans cette extrême jeunesse, elle possédait déjà « la fermeté du gosier, le goût et l'expression de cantatrices les plus consommées. » [2] En constatant cette extraordinaire précocité on exprima la crainte que le travail excessif dont on chargeait la jeune Renaud ne lui fût nuisible, et que son talent naissant ne put parvenir jusqu'au degré de perfection et de maturité nécessaire. Sa précocité était absolument phénoménale et l'on se refusait à y croire si, les détails les plus précis n'étaient donnés par plusieurs journaux : « M[lle] Renaud âgée de 11 ans deux mois chanta à ce même concert une ariette italienne. Elle fut applaudie avec transport. Il est difficile en effet de se défendre d'une sorte d'admiration pour un talent aussi précoce et porté au degré de perfection où cette enfant est parvenue. Elle joint à la beauté de l'organe des sons justes et surs d'une grande légèreté, beaucoup de facilité et une grande précision. Elle n'a pas eu d'autre maître que son frère et nous pensons qu'il n'est pas difficile de s'en appercevoir, ses leçons doivent tendre toutes à lui donner la facilité du chant, aussi ne fait-elle aucun effort et le spectateur l'écoute avec un plaisir sans mélange, ce qui lui arrive rarement quand on lui présente des enfants. Sa naissance semble la destiner à suivre cette carrière. On assure qu'elle joue les opéras comiques avec beaucoup d'intelligence et qu'elle a déjà fait plaisir dans quelques opéras en jouant dans le rôle d'Amour. Nous ignorons quels sont les dessins de ceux qui sont intéressés à profiter des vrais talents mais ils nous semble qu'ils sont rares et qu'on ne peut faire trop de sacrifices pour s'assurer de ceux de cette jeune fille, sa taille ne peut encore se prévoir, mais sa figure sera probablement agréable. » [3] Tel était l'avis du *Journal de Paris* ; voici celui qu'exprimait l'*Almanach musical* : « M[lle] Renault s'est placée au-dessus de toutes les personnes qui ont chanté avant ou après elle au Concert spirituel. Son talent pour le chant a été regardé comme un phénomène étonnant dans l'ordre du développement et du jeu auxquels l'organe de la voix peut être soumis. On n'a pu se défendre d'accorder de tous côtés des éloges à la précocité de ses talents.

Cette jeune enfant joint à un superbe organe de voix, une facilité d'intonation, une légèreté d'articulation, une justesse et une précision de chant si grande et si peu propre à être déconcertée qu'on n'a guère vu de personnes d'un âge plus avancé que le sien, qui aient mieux possédé qu'elle l'art de phraser ses idées de chant, d'en unir l'ensemble, d'animer leur expression, de donner à chaque idée le degré de force et d'haleine qui peut servir à nuancer ses effets.

M[lle] Renault n'a eu d'autre instituteur que son père. Lui seul lui a appris à régler sa voix, à ménager sa force, à composer son chant, à maîtriser son effort à donner à tous les développements de sa voix un jeu libre et réglé. Le chant de M[lle] Renault entre naturellement dans l'oreille du spectateur. Il ne peine ni son oreille ni son attention, parce que la voix de M[lle] Renault parle le chant naturellement, parce qu'elle le produit sans effort, parce qu'elle semble, en chantant ne faire qur dérouler des sons. » [4]

---

1. *Mémoires secrets*, t. XVIII, 8 décembre 1781.
2. *Mémoires secrets*, t. XVII, 20 avril 1781.
3. *Journal de Paris*, 10 avril 1781.
4. *Almanach musical*, 1782, p. 106-107.

Avec le temps, les qualités de cette jeune artiste, loin de s'altérer ne faisaient que se développer : « il est impossible d'unir une voix plus belle, aux traits charmants et à une physionomie intéressante et aussi modeste que ses mœurs ; on est étonné que la nature ait été si prodigue de ses dons dans le même sujet. »[1]

A cette époque, Mlle Renaud entra à la Comédie italienne où elle resta jusqu'en 1790, sans cesser de se faire entendre au Concert. En 1786, elle y parut avec sa sœur qui faisait aussi partie de la Comédie italienne, dans un duo de Myslivecek ; il serait difficile de trouver un ensemble aussi soutenu et deux voix aussi bien faites pour s'allier, dit le rédacteur des *Mémoires secrets* en ajoutant : « il y a longtemps qu'on a joliment dit que cette famille était une couvée de rossignols. »[2] Mlle Renaud épousa le poète Davigny.

Plus jeune encore était la fille de Legros quand son père lui confia le récitatif « *où vont ces gais bergers* » dans l'oratorio de Gossec, *La Nativité.* Elle n'avait que sept à huit ans au plus, et elle rendit son morceau « avec toutes les grâces de son enfance. »[3], on l'écouta avec l'intérêt qu'inspirait « la faiblesse de son âge et sa qualité de fille du directeur du Concert. » (1781). Contrairement à la précédente, Mlle Legros ne persévéra pas dans la carrière artistique.

Mme Scheman, née Cesari, appelée pour chanter au Concert des Amateurs, ne put s'y faire entendre par suite de la dissolution de cette société et le Concert spirituel la recueillit. Elle obtint les suffrages des connaisseurs, cependant on jugea que son organe était plus propre pour la société que pour le théâtre. Sa manière de chanter était facile ; sa voix était plus nourrie dans les sons aigus que dans les autres (1781).[4]

Dans les airs anglais et italiens, Mme Lionelli fit admirer une voix agréable. Mme Castelnau qui venait de débuter dans un petit rôle de *la Caravane*, bien que possédant un très bel organe, brillant, léger et facile, ne recueillit que le conseil d'apprendre à chanter juste, et comme elle avait italianisé son nom en lui substituant celui de Guastello, on lui fit sentir que ce subterfuge se trahissait par sa mauvaise prononciation. On eut un dédommagement avec Mme Balletti qui joignait « à une figure aussi jolie que modeste, une taille élégante et svelte, une voix belle, sonore, étendue, touchante et propre à la grande expression ». Elle chanta « avec beaucoup d'aisance et une fort bonne méthode », remportant « un succès aussi brillant que mérité. »[5] Sa manière de chanter était exempte des défauts qu'on reprochait ordinairement aux Italiens et sa voix fut considérée comme « la plus belle qu'on ait entendue depuis la célèbre Mme Todi »[6] et de ce fait, l'année suivante elle se fit applaudir à côté de cette cantatrice revenue au Concert pour la dernière fois. Mlle Tomeoni, probablement fille du compositeur italien, fut si mal accueillie qu'elle n'osa plus reparaître. De Mme Benini, épouse de Mengozzi, engagée avec lui au Théâtre italien, on ne dit rien.

De même que leurs condisciples hommes, quelques élèves femmes de l'École

---

1. *Mercure*, décembre 1785, p. 128.
2. *Mémoires secrets*, t. XXXI, 3 février 1786.
3. *Mémoires secrets*, t. XVIII, 27 décembre 1781.
4. *Mémoires secrets*, t. XVII, 2 février 1781.
5. *Mercure*, novembre 1788, p. 137.
6. *Journal de Paris*, 3 novembre 1788, p. 2314.

royale de chant se présentèrent au Concert spirituel dans le cours de leurs études. Après deux mois de séjour à l'École, Mlle Dozon déploya au concert un talent aussi distingué qu'à l'Opéra où elle créa plusieurs rôles, mais où sa carrière fut d'assez courte durée. Sur Mlle Lilette, les journaux gardent le silence ; mais grâce au registre manuscrit des examens de l'École, nous pouvons donner ici les renseignements dont les gazetiers nous ont privés. Elle avait une voix d'une assez jolie qualité et montrait de bonnes dispositions ; ses progrès s'accentuaient de jour en jour, c'était l'élève qui se distinguait le plus et qui faisait concevoir les plus grandes espérances de succès. Ce fut aussi une élève docile et bien douée que Mlle Parisot, bonne musicienne avec une jolie voix légère et flexible, chantant avec beaucoup de goût ; elle avait de plus, à douze ans, une « figure et une taille charmantes » ; voici d'ailleurs la note que Gossec a consignée de sa main sur le registre en question, en octobre 1787 : Mlle Parisot, âgée de 12 ans et demi, est un prodige pour son âge ; la légèreté la plus étonnante, musicienne, docile, modeste et appliquée ; cette enfant est assurément des plus intéressantes ; avec cela une figure charmante c'est un sujet excellent pour la comédie italienne.

Mlle Parisot quitta l'École en 1789 pour entrer au théâtre de Monsieur et elle parut alors au Concert spirituel où elle fit preuve d'habileté. Une demoiselle Mulot chanta au Concert en 1789, mais on ne sait laquelle ce fut, l'aînée ou la cadette, qui toutes deux appartinrent à l'École royale. Sans cesser d'être élève, la première avait paru dans *Roland* à l'Opéra, le 20 novembre 1786, après avoir débuté dans les chœurs ; la seconde accepta ce dernier emploi en 1792. Enfin, Mlle Rosine, dont le nom de famille était Kraut, qui entra à l'École royale en 1787, à l'âge de 17 ans, fit rapidement des progrès sensibles ; elle avait beaucoup de voix, de l'éducation, et elle se distinguait par l'honnêteté de ses mœurs. Elle entra en 1788 à l'Opéra, au titre de remplaçante et, suivant la coutume du temps, continua ses études à l'École. Gossec avait cette élève en grande estime, ainsi qu'il appert de cette note autographe :

« Mlle Rosine à la voix fort belle et égale, assez musicienne, cette demoiselle mérite encouragement, elle est dans l'infortune et les trois cents francs que lui donne l'Académie font tout son bien, ses parents pauvres dans la province ne sont point en état de l'aider : elle est ici en pension chez des personnes honnêtes qui veulent bien lui faire les avances nécessaires pour la nourriture. On peut rendre Mlle Rosine utile dans le moment à l'Opéra dans les coryphées et autres accessoires, attendu qu'elle est comme il l'est déjà dit, assez musicienne pour celà. »

Au Concert, Mlle Rosine n'eut guère l'occasion de se faire apprécier, car elle y fut admise la veille de la fermeture. Mais à l'Opéra, elle remplit plusieurs rôles principaux de façon satisfaisante.

Au résumé, sur les soixante cantatrices auxquelles Legros eut recours, il y en a plus de la moitié qui, pour des raisons diverses, ne purent retenir l'attention et se faire place au Concert ; celles même qui trouvèrent quelque faveur ne représentent pas plus du sixième de ce chiffre, et très petit est le nombre des chanteuses qui parurent plus de trois ou quatre années.

L'affluence des débutantes fit quelque peu négliger les services de six chanteuses qui les avaient précédées. Mme Balconi cessa d'être entendue en 1777 ; puis ce fut Mlle Plantin (1778), Mlles Giorgi et Malpied (1779), Mlles Duchateau et Girardin (1781).

A partir de 1782 aucune des chanteuses ayant fait leur apparition sous les directions antérieures ne parut plus au Concert.

Ce système qui caractérise d'ailleurs la gestion de Legros, suivant en cela l'impulsion du public avide de sensations nouvelles, nous le retrouvons appliqué aux violonistes, comme il le fut aux compositeurs et à leurs interprètes. Presque tous les anciens ne reparurent que pour peu de temps : Jarnowick, Stamitz, Fräntzl et Loisel disparurent en 1777, Barrière, Phelipeau et Guérin en 1778, Lejeune en 1779 ; Lenoble qui rentra en 1780 ne revint plus ensuite, non plus que Lefevre (1781) ; Capron, qui n'avait pourtant perdu ni son merveilleux talent ni son prestige, ne fut plus entendu à partir de 1782. Est-ce parce que ses concertos « sans avoir la simplicité monotone de l'ancien genre, ni les fougueux écarts du nouveau » [1] que Chartrain fut écarté à la même époque ? A l'exemple de ce que depuis vingt ans Couperin faisait pour l'orgue, il chercha à concilier les avantages de l'un et l'autre genre et il se pourrait que ce soit pour cette raison qu'il ne fut pas suivi par les amateurs. Pourtant, on conseillait à Pieltain de ne pas persévérer dans la manière qu'il avait adoptée et de « laisser la grande quantité de notes, de traits rapides et recherchés à ceux qui, ne pouvant intéresser, cherchaient du moins à étonner. » Il est vrai que beaucoup applaudissaient à cette pratique. Une première fois en 1780 ce violoniste cessa de paraître au Concert spirituel et après huit années de séjour à Londres, il revint s'y faire entendre en 1788 pour disparaître définitivement l'année suivante.

Il y eut deux rentrées. Mme Sirmen Lombardini avait été fort acclamée à son apparition, mais dans les seize années qui s'écoulèrent jusqu'à son retour en 1785, l'École du violon avait subi bien des transformations ; de célèbres virtuoses avaient surgi, et, sans critiquer sa manière, on ne lui cacha pas pourtant qu'elle avait vieilli : « Mme Sirmen qui s'était fait entendre sur le violon il y a quatorze ans, a reparu de nouveau ; mais on ne peut dissimuler que la sensation qu'elle a produite n'ait été moins favorable. Mme Sirmen a conservé les principes de l'excellente école de Tartini peut être trop oubliée aujourd'hui, une étonnante qualité de sons, de beaux doigts, un jeu plein d'intérêt et de grâce, auquel les grâces particulières de son sexe ajoutent encore, mais son style, le même qu'elle avait il y a quatorze ans est entièrement vieilli, depuis qu'on a substitué des notes à des sons, des tours de force à des traits de chant, on ne veut plus qu'étonner et Mme Sirmen peut bien charmer l'oreille, mais elle n'étonne pas. Ceci est loin d'être une critique de sa manière, mais enfin, puisque cette manière n'est plus de mode, nous devons lui conseiller de jouer des concertos plus modernes. » [2] Le passé avait ses avantages, cela n'était pas nié, seulement il fallait être de son temps.

Mlle Deschamps devenue Mme Gautherot n'éprouva pas cet ennui, car sa dernière audition ne remontait pas au-delà de 1779 et une absence de cinq années n'avait pu démoder son genre ; on la plaçait toujours à côté des meilleurs violonistes : « Mme Gautherot a joué un concerto de violon avec toute la justesse, toute la précision, tout le talent imaginables ; son succès est d'autant plus flatteur qu'il est très rare de voir des femmes réussir sur cet instrument qui ne parait pas fait pour elles ; et depuis Mme Sirmen, aucune peut-être ne l'a porté aussi loin que

1. *Mercure*, février 1779, p. 131.
2. *Mercure*, mai 1785, p. 76.

Mme Gautherot. »[1] Enfin Bertheaume seul, fut entendu pendant toute la durée de la direction de Legros.

De 1778 à 1790, il se présenta 49 violonistes nouveaux, (dont 16 étrangers), sur lesquels 18 s'éliminèrent après une seule audition. Au reste le tableau qui suit résume le rôle des violonistes durant cette période.

LISTE DES VIOLONISTES ENTENDUS POUR LA PREMIÈRE FOIS (1778-1790)

Années d'audition		NOMS	Nombre	
première	dernière		d'années d'auditions	total d'auditions
1778	1778	Haack	1	2
78	78	Schick	1	1
78	78	Chamberani	1	1
78	79	Peronard aîné	1	1
79	79	Rousseau	1	2
79	81	Gross	3	5
79	79	Satory	1	1
79	81	Rose	2	2
80	80	Henry	1	1
80	81	Bruni	2	5
80	89	Kreutzer	5	10
80	80	Lahoussaye	1	1
81	81	Eigenschenk	2	3
80	89	Fodor	6	11
80	80	Vernier fils	1	2
80	81	Kérut ou Quérut	2	2
80	80	Chapelle	1	1
80	82	Pérignon	3	6
81	81	Isabey	1	1
81	81	Delaroche	1	2
82	82	Bréval	1	1
82	83	Viotti	2	27
82	89	Eck	2	12
83	83	Michault	1	2
83	83	Puppo	1	1

1. *Mercure*, janvier 1785, p. 82.

Années d'audition		NOMS	Nombre	
première	dernière		d'années d'auditions	total d'auditions
83	87	Guérillot	5	27
83	90	Alday Jne	7	25
83	83	Borkh	1	1
84	84	Roze	1	1
84	86	Gervais	3	21
84	84	Blasius	1	1
84	84	Dumas	1	1
85	85	Romberg fils	1	4
85	85	Giuliano	1	5
85	85	Danner	1	4
85	86	Bouvier	2	2
86	88	Wauthy	2	2
86	88	Mestrino	3	11
86	90	Grasset	3	10
87	87	Guérin	3	3
87	87	Marcou	1	1
87	87	Camille	1	1
87	88	Janiewicz	2	6
87	88	Durand	2	2
89	89	Bridgtower	1	3
90	90	Rode	1	1
90	90	Leriche	1	1

C'est Viotti qui tient le premier rang. Tout a été dit sur cet incomparable artiste et nous ne saurions ajouter aux éloges qu'il a mérité ; aussi nous bornerons-nous à faire connaître l'impression qu'éprouvèrent les auditeurs, reproduisant les articles écrits sous l'influence directe de son jeu magistral : « Depuis le fameux Lolli, il n'avait pas paru de violon de la force de Viotti. Il surprit dans le premier morceau de son concerto par la facilité incroyable et la netteté avec laquelle il exécuta les plus grandes difficultés ; il entraina tous les suffrages par le fini avec lequel il joua l'adagio ; ce fut dans ce morceau qu'on sentit vraiment combien le talent de cet artiste est précieux. »[1]

Voilà ce qu'on disait de l'exécutant dans le *Journal de Paris* ; quant au mérite du compositeur il était ainsi apprécié : « Nous n'avons parlé jusqu'ici que de son exécution ; mais nous croirions ne pas rendre toute la justice qui est due à ses talents, si nous ne donnions de justes éloges à ses ouvrages. Ses concertos sont très brillants,

1. *Journal de Paris*, 23 mars 1782, p. 2.

d'une harmonie très pure et d'un chant très agréable ; il serait à souhaiter que nos jeunes virtuoses les prissent pour modèles, ils se feraient écouter avec beaucoup plus d'intérêt. »[1]

Les *Mémoires* consacraient aussi quelques lignes à l'éminent artiste : « Viotti a soutenu la réputation qu'il s'était déjà acquise si promptement dans ce pays. Une exécution vraie, un fini précieux et une qualité de son admirable dans l'adagio font placer cet artiste au rang des plus grands musiciens. On prétend que depuis le fameux Lolli, il n'a pas paru de violon de sa force. »[2]

Malheureusement pour les auditeurs, Viotti renonça peu après à se faire entendre en public ; il avait joué 24 fois dans l'espace de deux années (1782-83).

Sans avoir sa notoriété ni son talent, Guérillot atteignit le même chiffre d'auditions en cinq ans ; ce fut un excellent virtuose et un professeur remarquable qui trouva place dans le personnel du Conservatoire ; il était entré à l'orchestre de l'Opéra en 1782. Vingt trois auditions en trois années classent Gervais, frère de la danseuse Mme Pérignon, immédiatement après Viotti ; son talent fut très goûté, ainsi qu'il résulte de plusieurs comptes-rendus élogieux : « M. Gervais, fils d'un musicien de l'Électeur Palatin, ce tout jeune homme donne les plus grandes espérances. Son archet est superbe, sa qualité de son mœlleux ajoute à son exécution très nette ; il deviendra un virtuose très remarquable. »

« Chaque jour n'a fait qu'augmenter l'enthousiasme que M. Gervais avait d'abord excité. Des sons superbes, une grande manière, beaucoup de justesse et de netteté, annoncent en lui une grande école. Mais son goût naturel, cette exécution que l'école ne donne point et qu'on a si rarement à son âge prouve en lui un véritable talent. »[3]

Gervais marchait à grand pas sur les traces de son maître Fraentzl et l'on espérait qu'il l'égalerait. En effet, deux ans après, on déclarait sa perfection admirable ; par malheur, comme le précédent il mourut peu après la Révolution. Alday jeune, originaire de Perpignan, compte aussi au nombre des bons violonistes ; il joua à diverses reprises au Concert plusieurs années de suite. Quoiqu'il ait été entendu un certain nombre de fois, Fodor ne fut l'objet d'aucune note dans les « papiers publics », il passa néanmoins pour un violoniste distingué.

On ne s'explique pas comment Lahoussaye que Tartini estimait au point de ne pas hésiter à déclarer qu'il deviendrait « la terreur des violons » ait accepté le rôle important, mais beaucoup plus effacé, de chef d'orchestre du Concert spirituel et qu'il ne se soit jamais fait entendre comme soliste, alors qu'il possédait un merveilleux archet que bien des virtuoses pouvaient lui envier ! Il s'absorba dans les fonctions de premier violon conducteur qu'il avait remplies longtemps en Italie et qu'il exerça à Paris à la Comédie italienne, au théâtre de Monsieur, puis à Feydeau. Il fut nommé professeur au Conservatoire, à la création de cet établissement. Plusieurs artistes qui firent aussi partie du personnel enseignant de notre grande École, parurent au Concert pendant la direction de Legros. C'est d'abord Rodolphe Kreutzer, fils d'un musicien du roi, qui, à l'âge de treize ans, annonçait « les plus rares talents » et exécutait les difficultés « étonnantes pour son âge et même chez les plus

1. *Journal de Paris*, 21 mai 1782, p. 565.
2. *Mémoires secrets*, t. XX, 20 mars 1782.
3. *Mercure*, mai 1784, p. 82 et 178.

habiles ». [1] Nous n'avons pas besoin de nous étendre sur la carrière de cet éminent artiste dont le nom est universellement connu. Frédéric Blasius fut aussi un violoniste de talent ; ce jeune virtuose « plein de mérite », joua en 1784 un concerto « hérissé des plus grandes difficultés, rendu avec nettetté et justesse ». [2] Pourtant il ne continua pas la carrière de soliste ; il devint un très habile chef d'orchestre à l'Opéra-Comique et un compositeur dont on apprécia plusieurs œuvres lyriques et les morceaux de musique instrumentale. Considéré comme le meilleur élève de Bertheaume, Grasset avait 17 ans lorsqu'il parut au Concert où il joua dix fois en trois ans. Entré à l'orchestre de l'Opéra en l'an VII, il fut ensuite nommé professeur au Conservatoire et remplit les fonctions de chef d'orchestre du Théâtre italien. Le célèbre Rode parut aussi au Concert à l'âge de 17 ans, mais il arrivait en pleine Révolution et à la clôture du Concert. Élève de Viotti, il joua pour ses débuts le 8e concerto de ce maître, avec le plus grand succès.

A onze ans, J. Vernier se fit entendre sur le violon, et il sembla devoir devenir un artiste consommé : « le plus jeune Vernier a intéressé par son âge, dans un concerto de violon de Jarnowick ; les connaisseurs ont admiré et les difficultés positives et l'adresse avec laquelle il se tire des difficultés ; c'est un vrai phénomène ». Malgré ces aptitudes, Vernier ne persévéra pas dans cette voie ; il se consacra à la harpe et à la composition ; il fit partie de l'orchestre du théâtre Feydeau. Isabey débuta aussi sous d'heureux auspices : « on a admiré surtout le concerto de violon de M. Isabey qui n'a pas encore 15 ans et annonce une précision et une fermeté de doigts qu'il est très rare de montrer à son âge. » [3] Il avait d'autant plus de mérite qu'il arrivait peu après un artiste consommé nommé Gross, violoniste du prince de Prusse qui avait fait cette impression : « Peu jaloux de l'espèce d'admiration qu'excite la difficulté séchement vaincue, aux tours de force des modernes, il joint l'agrément des anciens, la belle simplicité et il a excité les plus grands applaudissements par le naturel, le fini et la justesse de son jeu » et le journaliste navré de la destruction de l'Opéra par l'incendie ajoutait : « il est bien à souhaiter qu'il nous vienne beaucoup de virtuoses de cette espèce pour suppléer par des concerts, à la cessation de l'Opéra. » Un autre violoniste allemand, Eck, âgé de 14 ans, appartenant à la Musique de l'Électeur palatin, ne produisit pas une égale sensation ; son jeu parut maigre et sa virtuosité se montrait « souvent aux dépens de la sureté des intonations ». Sept ans plus tard, ce même virtuose, fit preuve « d'un jeu sur et intéressant », la justesse était devenue « rigoureusement exacte et son jeu « brillant et agréable ». Ce fut un singulier artiste que Mestrino, et certainement le seul qui acquit son talent dans la solitude des prisons. A 36 ans il vint au Concert spirituel et il y fit applaudir « la composition gracieuse de ses concertos et l'expression suave de son jeu ». Improvisateur émérite, il étonna souvent par son extrême facilité ; c'était « un violon de première force ». Il plut aux uns, fut trouvé ridicule par les autres. L'emploi qu'il faisait des sons dégradés, surtout dans l'adagio, et la longueur de ses points d'orgue dans lesquels il déployait peut-être plus que de raison sa verve improvisatrice, empêchèrent l'unanimité des applaudissements. La manière dont il dégrade les sons a déplu, répliquèrent ses partisans, « parce que nous avons ici la louable

---

1. *Mercure*, juin 1780, p. 40.
2. *Journal de Paris*, 27 mars 1784, p. 389.
3. *Mémoires secrets*, t. XVII, 18 août 1781.

habitude de condamner les choses auxquelles nous ne sommes pas accoutumés, mais les connaisseurs lui rendent plus de justice, trouvent sa manière neuve, pleine d'expression et de sensibilité. »[1] Mestrino fut nommé chef d'orchestre du théâtre de Monsieur en 1789 ; il mourut en 1790.

Nombreux furent les violonistes qui parurent au Concert à un âge où, de nos jours, ils en sont encore aux rudiments. Voici encore le jeune Guérin, dont les *Mémoires secrets* disaient : « Un phénomène a paru samedi dernier, et les amateurs les plus difficiles en sont encore dans l'enthousiasme : c'est un enfant de dix ans, Guérin, qui joua un concerto de violon avec une perfection dont il faut avoir été témoin pour s'en faire une juste idée, disent ceux qui l'ont entendu. Cet artiste, à peine sorti de l'enfance, joint à une exécution nette, une justesse et une expression que bien des professeurs seraient jaloux de posséder à un petit degré ; il a été formé par Kreutzer. »[2] Il tenait on le voit, de son maître qui l'avait précédé de sept ans. Son jeune frère, moins âgé d'un an, jouait également bien du violoncelle ; ils se firent entendre tous deux dans une symphonie concertante pour violon et violoncelle qu'ils jouèrent « avec toute la force, la précision, la justesse, la grâce qu'on peut désirer dans un talent fait. » Malheureusement, une si brillante carrière fut interrompue par la mort en 1799, peu après l'admission de Guérin à l'orchestre de l'Opéra.

En somme, l'école française fournit un assez grand nombre de sujets remarquables, et si son rayonnement ne fut pas plus considérable, c'est à la fatalité plus qu'à la pénurie de talents qu'il faut en rapporter la principale cause.

Un précoce artiste qui causa une certaine surprise, c'est le jeune noir Georges Bridgtower qui n'avait que neuf ans. Il exécuta le 11 avril 1789 un concerto de Jarnowick qu'il rendit « avec une perfection admirable » et provoqua un enthousiasme général. Dans le *Ménestrel* du 20 novembre 1890, M. Arthur Pougin a donné quelques détails sur ce jeune artiste, sans parler de son apparition au Concert spirituel ; il n'a signalé que son arrivée à Londres en 1790. Il semble que les Parisiens aient eu la première de ce phénomène curieux à l'époque : un violoniste noir !

Douze violoncellistes seulement alternèrent plus ou moins longuement avec Duport et Janson, et, dans ce nombre, les étrangers qui recherchèrent les suffrages du public parisien sont au nombre de sept. Ce sont Schwartz, de la Musique de l'Électeur Palatin (1777), Zygmuntowschi, âgé de sept ans, qui se présenta en habit de matelot, sur une petite estrade placée au milieu de l'orchestre et qui joua « avec la plus grande justesse, en observant exactement les piano et les forte, et généralement tout ce qui tient au goût et donne de l'expression à la musique. »[3] (1778) ; Mara, dont le nom fut surtout illustré par sa femme (1782) ; Crosdill, Anglais, qui réussit à faire supporter « deux sonates, espèce de merveilles pour des oreilles françaises, genre très froid et abandonné depuis longtemps pour les concerts. »[4] ; Brunetti, élève de Duport (1782) ; Zandonati, peu goûté malgré l'assez belle qualité d'un son auquel nuisait sa manière de tenir l'archet (1784) et Romberg fils, fort applaudi.

Parmi les français, nous voyons Dureau (1777), puis Bréval, digne émule de

---

1. *Mercure*, janvier 1787, p. 42.
2. *Mémoires secrets*, t. XXXIV, 9 avril 1787.
3. *Journal de Paris*, 27 mars 1778, p. 343.
4. *Mémoires secrets*, t. XXVI, 16 août 1784.

Janson et de Duport, auteur d'une méthode estimée, qu'on entendit très fréquemment de 1778 à 1784 dans des concertos de sa composition et, plus tard, Levasseur, en possession d'une qualité de son se rapprochant de celle de Duport, qui se fit entendre jusqu'en 1789, entra à l'orchestre de l'Opéra, puis à la Chapelle de l'Empereur ; enfin Menel et le jeune Guérin, frère du violoniste dont nous avons parlé.

Pour en finir avec les instruments à archet, citons une tentative que l'on pourrait qualifier d'extravagante et qui tout au moins était déplacée, dont l'initiateur se tira toutefois à son avantage. Ils s'agit de l'exécution d'un concerto de contrebasse par Kempfer. On rendit justice à son talent, puisqu'il surmonta de très grandes difficultés et joua « avec la plus grande justesse, chose très rare, qui ne sera jamais une chose agréable » [1], dit le *Journal de Paris*. Une audition qui n'offrait que des difficultés vaincues sans aucun charme pour l'oreille ne devait pas rencontrer d'encouragement.

A aucune époque, les virtuoses sur les instruments à souffle n'avaient été aussi nombreux, ni plus expérimentés qu'en cette fin du XVIIIe siècle. C'était dû autant à l'accoutumance progressive de la part du public, qu'à l'habileté croissante des exécutants. Ceci entraînait cela. Nous ne rappellerons pas le nom des artistes déjà cités qui continuèrent de faire les délices des amateurs ; nous nommerons le plus rapidement possible les nouveaux, sans trop insister sur ceux qui acquièrent une notoriété les signalant à l'attention des lecteurs les moins versés dans l'histoire de cette branche spéciale de l'art. Il est des noms qui s'imposent d'eux-mêmes à la mémoire de tous.

Par ordre d'ancienneté, nous voyons Heroux de la Musique du duc des Deux-Ponts (1779) et Mlle Mudrich, reçue avec beaucoup d'applaudissements et placée parmi les artistes écoutés avec plaisir (1779-1780), le jeune Rhein âgé de 13 ans, doué d'heureuses dispositions, mais jouant sans méthode et avec trop de précipitation (1780), Hartmann de la Musique du duc de Saxe, ayant « le talent heureux de rapprocher l'articulation des sons de la flûte du ton naturel de la voix et des sons produits par le hautbois ». [2] Puis vinrent les maîtres flûtistes tels que Hugot, élève de Rault « qui devait s'applaudir d'avoir un élève comme lui «, disait-on et qui devint professeur au Conservatoire, comme Devienne aussi réputé en qualité de virtuose sur la flûte et le basson qu'à titre de compositeur de ravissants opéras-comiques. Sur Devienne, flûtiste, on écrivit : « Le seul concert de flûte qui ait fait plaisir dans toute la quinzaine, est celui qu'a exécuté M. Devienne ; Ce jeune artiste joint à une belle qualité de son, une embouchure très nette et doué par conséquent de beaucoup de dispositions. » Graeff qui montra beaucoup de talent, Duverger, les frères Thürner, duettistes, et Garnier terminent la série.

Le hautbois eut pour protagonistes les artistes déjà nommés : Besozzi, André et Sallantin, ce dernier tour à tour flûtiste et hautboïste, alternant par années. Au nombre des nouveaux venus, figurent Ramm, premier hautbois de l'Électeur Palatin (1778), Garnier de l'Opéra qui soutenait parfaitement la concurrence avec Besozzi (1787-90) et Caffro (1788-89).

Les bassonistes se firent entendre plus souvent qu'auparavant. Ils ont nom

---

1. *Journal de Paris*, 27 mars 1786, p. 383.
2. *Almanach musical*, 1782, p. 109.

Ritter (1777-1778) et Caravoglia (1777), Destouches de la Comédie italienne (1779-1780) et Antoni (1779-1781), Tulou (1782) et Devienne (1784-85), Romberg (1785) et les frères Ludwig (1786). Mais il en est un qui les surpassa tous, et qui en quelque sorte, consacra l'instrument au point de vue du solo, c'est Ozi, artiste montpellierain malgré la désinence italienne de son nom. Son début fut très remarqué, ainsi qu'il résulte de cet extrait des *Mémoires secrets* : « M. Ozzi a joué un concerto de basson ; sa manière est libre et décidée ; la belle qualité de ses sons sur un instrument aussi ingrat et la justesse parfaite de son intonation l'ont fait placer par les connaisseurs au rang des meilleurs artistes. » [1]

Cet artiste reparut presque tous les ans, et chaque fois les éloges s'accentuaient : « M. Ozi a paru un basson d'un mérite supérieur ; cet instrument prend sous ses doigts une vie, une âme et un caractère d'expression qui le feraient presque confondre avec les instruments dont il est le plus éloigné par sa nature. » [2] On sentira à quel point Ozi était apprécié en apprenant qu'on lui redemanda d'exécuter une seconde fois le concerto qu'il venait de faire entendre (1782). Ce virtuose, qui écrivit plusieurs œuvres et une méthode pour son instrument fit partie de la musique de la Garde nationale dès 1789, de l'Institut national de musique, puis du Conservatoire en qualité de professeur ; c'est lui qui fut le gérant de l'association d'artistes qui fondèrent le « Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales » en l'an II où furent publiés beaucoup d'ouvrages classiques et notamment les célèbres méthodes du Conservatoire.

La clarinette était devenue d'usage courant pour les solo, et sous ce rapport, son rôle était plus grand qu'à l'orchestre. Beer continua de se faire entendre jusqu'en 1779. Rathé lui succéda immédiatement. Il parut avoir « une vive chaleur de tête et une grande force de poitrine » ; il parcourait avec une agilité merveilleuse toute l'étendue possible de son instrument et avait des sons fort agréables dans l'aigu et dans le médium, mais le volume et la qualité des sons graves faisaient une telle disparate avec le reste, qu'on les croyait « sortis d'un autre instrument » ; conséquemment, on lui conseillait de les adoucir ou du moins de les fondre au lieu de les renforcer. [3] Le problème de l'égalité du timbre n'était pas encore résolu par les facteurs, et vraiment si l'on songe à l'état rudimentaire des premières clarinettes à trois clefs, on demeure surpris des résultats qu'obtenaient les artistes. Mais leur habileté devait suppléer au nombre d'inconvénients, et l'on n'attendit pas longtemps la preuve qu'en apporta le célèbre Michel Yost, communément appelé Michel. Il procura une immense satisfaction par le coloris neuf et brillant de ses sons, des plus agréables, et par leur claire volubilité. On ne se souvenait pas d'avoir entendu porter l'exécution sur la clarinette avec « un tel degré de perfection » suivant l'expression consacrée. Sa musique était aussi très estimée. Cet habile virtuose mourut malheureusement en 1786. Par bonheur il laissait des disciples. Il avait lui-même présidé aux débuts, au Concert spirituel, de Solère (Étienne) originaire de Montlouis, qui depuis l'âge de 14 ans servait dans les régiments et qui, en dernier lieu, avait été attaché comme première clarinette à la musique d'harmonie du duc d'Orléans et — nous l'avons dit à sa date — avait joué plusieurs fois au Concert spirituel. Son

1. *Mémoires secrets*, t. XIV, 14 décembre 1779.
2. *Almanach musical*, 1781, p. 74.
3. *Mercure*, juin 1780, p. 41.

succès comme soliste fut très vif, et on l'entendit assez fréquemment jusqu'en 1788. Solère fit ensuite partie de la musique de la Garde nationale, du Conservatoire et de l'orchestre de l'Opéra ; il est auteur de solos et duos, et de nombreux morceaux pour musique militaire. Un autre élève de Michel, fit aussi preuve de grand talent ; c'est Xavier Lefèvre, de la musique des gardes français, qui joua régulièrement tous les ans jusqu'à la clôture définitive. Il entra en 1791 à l'orchestre de l'Opéra où il eut l'occasion de jouer fréquemment des solos à l'époque où l'on intercalait des concertos pour instruments à vent dans les ouvrages dramatiques et chorégraphiques. Lors de la Révolution, X. Lefèvre passa dans la musique de la Garde nationale formée par Sarrette, où il exerça les fonctions de sous-chef, et à la création du Conservatoire il y devint professeur. X. Lefèvre est l'auteur de la méthode de clarinette publiée par le Conservatoire. Hostié fut aussi du nombre des clarinettistes remarqués (1787-88) ; il fit partie de la musique de la Garde nationale jusqu'à sa mort (13 mai 1794). Un nommé Wachter eut aussi du succès au Concert spirituel. Sa belle exécution fit grand plaisir et l'on admira surtout la netteté et la pureté des sons qu'il avait l'art de tirer « d'un instrument aussi ingrat que la clarinette » (1782). Entendu à nouveau quatre ans après, il fit apprécier la force et la beauté surprenante de ses sons que l'on comparaît à ceux de l'harmonica dont ils avaient la pureté. Il possédait l'art de nuancer son jeu et une manière d'enfler et de dégrader les sons qui lui valurent les plus grands éloges ; On lui reprocha quelquefois des écarts de mauvais goût. Signalons pour mémoire Romberg, Graziozi, Ludwig, Barbay du régiment des gardes suisses et Eigenschenk de la Musique du roi.

Plus que jamais le cor eut ses adeptes, grâce à Rodolphe et à Punto qui l'avaient mis en faveur. Dewert (1777), Kohl (1778-79), Dornaus frères (1782), Hey (1785), Michault (1788) parurent sans donner lieu à réflexion particulière de la part des auditeurs. Quant aux amateurs de « nouveautés », ils trouvèrent satisfaction dans une exhibition aussi peu commune autrefois qu'aujourd'hui où pourtant les excentricités ne sont pas précisément rares. Ils purent entendre une femme, Mlle Pokorny, jouer un concerto de cor de chasse de Punto, avec des sons « charmants et justes » qui la firent applaudir. Cela se passait en 1779. Ils ne pouvait y avoir là qu'une fantaisie, aussi fut-ce la seule audition de ce genre. Nous revenons à des manifestations plus sérieuses et plus importantes avec les cornistes qui suivirent. Lebrun, artiste de l'orchestre depuis 1780, se fit applaudir comme soliste pour la pureté et la douceur des sons. Élève de Punto, le jeune frère du violoniste Pieltain atteignit à une perfection surprenante. Le Hollandais O. Van den Broeck, élève de Baneux et Spandau, n'obtint pas tout d'abord les suffrages des auditeurs : « Outre un mauvais choix de musique, il manque souvent de justesse ; peut-être perd-il à la comparaison avec Lebrun qui a exécuté les solos dans la symphonie de Vogel. » [1] On trouva qu'il s'était « trop haté de se faire entendre » (il avait pourtant 26 ans). Sa première audition fut la dernière. Il est présumé que Van den Broeck se perfectionna car il occupa plus tard une place de corniste solo à l'orchestre du théâtre de Monsieur et entra en 1793 à l'Opéra où il resta jusqu'en 1816. Il fit partie de la musique de la Garde nationale, puis du Conservatoire jusqu'en 1802. Outre une méthode de cor et des exercices pour cet instrument, Van den Broeck composa un assez grand nombre

1. *Journal de Paris*, 4 février 1784, p. 159.

d'ouvrages pour les théâtres Beaujolais, Louvois etc. Également d'origine étrangère (il naquit à Wurzbourg) Domnich entra à l'orchestre de l'Opéra après avoir débuté au Concert spirituel, il fut membre de la musique de la Garde nationale et professeur au Conservatoire jusqu'en 1817. Sa méthode de cor est estimée. Comme les précédents, H. Buch appartint à la musique de la Garde nationale, à l'orchestre de l'Opéra et au Conservatoire, ainsi d'ailleurs que Frédéric Duvernoy, natif de Montbéliard, plus connu sous son prénom de Fredéric. Sans maître, il parvint à acquérir un talent fort apprécié. Dès 1788, à dix-sept ans, il était à l'orchestre de la Comédie italienne ; il passa à celui de l'Opéra en 1797 pour exécuter les solos dans les ouvrages et dans les intermèdes. Membre de la musique de la Garde nationale à la Révolution, il devint professeur au Conservatoire et écrivit une excellente méthode ainsi que nombre d'études et de concertos.

L'insuffisance de l'instrumentiste plus que l'imperfection de l'instrument fit échouer la tentative d'un nommé Monzani qui se présenta avec un « cor de chasse anglais » ou « hautbois de forêt », que quelques-uns appelaient simplement « cor anglais ». On jugea l'instrument « ingrat » et ne produisant pas assez d'effet pour jouer des solos ; « peut-être le goûterait-on davantage dans la partie de l'orchestre » dit-on.

A défaut d'orgue, on joua quelquefois du forte piano organisé : Neveu (1779-80), Gros (1780), Balbastre (1781), Duchene, Mlle Candeille (1784) se chargèrent de cette mission.

Le forte piano, dans son état primitif, n'était certes pas un instrument de concert ; il est donc à présumer que si les pianistes se succédèrent, assez nombreux, dans la salle des Tuileries, c'est parce que la mode s'en mêla et peut-être même la publicité. Il nous suffira de donner sèchement le nom des pianistes qui contribuèrent à la vulgarisation, car au point de vue de l'art, l'influence était très relative. Ce furent Peronard (1778-79), Mlle Caroline Elléart enfant de 8 ans (1777), Neveu, claveciniste du Comte d'Artois, Maréchal (1781), Le Pin fils, Mlles Candeille déjà nommée, Gervais (1783), Mme Guedon, Levasseur, Mlle Rose (1784), Mlle Willaume (1785-87), Mlle Landrin, âgée de 9 ans (1785-86), Mme Garnier-Cavanas, Hermann, Mlle André (1786-87), Baur, Charpentier fils, Delaroche, Mlle Pouillard, Mlle Moulinghen, Mlle Davion, Mlles Romain (1787), Deschamps, de Varenne, Trial fils (1788) et Hyacinthe Jadin (1789) plus tard professeur au Conservatoire.

Si le piano forte était de trop faible sonorité pour figurer au Concert, le clavecin ne se trouvait pas mieux partagé ; on l'y introduisit pourtant en 1777. Ce sont principalement des demoiselles qui en jouaient : Mlle Caroline Elléart (1777), Mlle Carlin, Antoine (1778), Péronard (1779), Mlle Paradis, aveugle, et Le Pin fils (1784), Vion de l'Académie royale (1785) et Ambroise L'Étendard (1787).

Le nombre des harpistes augmente tout autant que celui des pianistes. En voici la liste par années :

1778 Krumpholz, Peronard
1779 Mlle Stekler, qui épousa Krumpholz
1780 Mlle Duverger
1781 Vernier, Cousineau, Renaudin, Breidenbach
1782 Mlle Geoffroy
1784 Mlle Rose ainée
1786 Mlles Sophie et Caroline Descarcins, Mlle Dorison

1787 M[lle] Baur
1788 M[me] Beck.

Là se termine l'énoncé à la fois trop succinct et trop étendu, des principaux faits musicaux relatifs à la dernière direction du Concert, que des circonstances inéluctables interrompirent brusquement. Faut-il s'en affliger ou faut-il s'en réjouir ? Celui-là seul qui dirige le cours des événements le sait.

VIII

RÉSUMÉ DES TRAVAUX DU CONCERT (1725-1790)

Conclusion

Ce long exposé des travaux formant en quelque sorte la chronique musicale du Concert, fait surtout connaître les particularités concernant les individualités et les menus faits de la vie artistique. Pour juger de l'ensemble de ces travaux et de leurs résultats au point de vue de l'art même, il importe de faire abstraction des détails et d'apprécier le mouvement dans ses grandes lignes. A cet effet, la statistique, quelque fastidieuse quelle soit, nous apportera un utile secours. Avec elle, point de probabilités, ni de conclusions hasardeuses ; elle donne la rigoureuse exactitude qui convient à un travail consciencieux, tel que l'Académie peut l'exiger, s'appuyant sur des faits positifs, solidement établis et facilement vérifiables.

Bien que, par une chance peut-être exceptionnelle — nous ayons pu reconstituer la plus grande partie des programmes, il reste malheureusement de trop nombreuses lacunes pour certaines périodes. Les chiffres que nous allons donner sont donc au-dessous de la réalité, et ils ne doivent être considérés que comme des minima. La situation exacte, précise, absolue, ne peut conséquemment pas être rigoureusement définie. Néanmoins, nous estimons que même dans cet état, les indications qui ressortent des éléments existants comportent un enseignement suffisant.

Durant les soixante-cinq années que fonctionna le Concert spirituel, les œuvres de 456 compositeurs, tant français qu'étrangers, furent exécutées. Au point de vue de la nature de la production, ces musiciens se répartissent en deux divisions principales, comprenant l'une, les auteurs d'œuvres vocales, l'autre ceux qui n'écrivirent que de la musique instrumentale ; une troisième catégorie, mixte celle-là, comprend les compositeurs qui abordèrent les deux genres. Les premiers sont au nombre de 205, les seconds donnent le chiffre de 199, quant aux derniers on en compte 52.

En subdivisant ces chiffres, on arrive à reconnaître l'importance de chaque groupe, car la musique vocale, comme la musique instrumentale, comporte toutes sortes d'œuvres, depuis le solo jusqu'à celle qui rassemble tous les éléments d'exécution. De plus, ces compositeurs peuvent se classer suivant le caractère et l'usage de leurs œuvres.

Ainsi, les compositeurs de musique latine furent de beaucoup les plus nombreux, et il ne pouvait en être autrement, tant par la destination première du Concert

que par l'état de l'art musical. Donc nous en trouvons 112 qui produisirent — au concert du moins — presque exclusivement des œuvres latines, motets etc. Ceux qui cultivaient à la fois ce genre et la musique française (scènes, oratorios etc.) sont au nombre de 25 ; la musique française seule en réunit 28 et l'italienne 29 ; quant au complément insignifiant comme nombre — il est formé d'auteurs d'œuvres françaises et italiennes, ou italiennes et latines, ou enfin de ces trois genres.

Dans la musique instrumentale, il faut distinguer entre les compositeurs proprement dits et ceux qui, faisant surtout profession d'exécutants, pourvoyaient eux-mêmes à leur répertoire, suivant l'usage assez commun alors. Ces derniers tiennent les premiers rangs — toujours au point de vue de la quantité, qu'on ne l'oublie pas — sans que la différence avec les premiers soit par trop sensible. En effet, nous voyons 114 compositeurs-virtuoses et 85 qui confièrent aux virtuoses le soin d'exécuter leurs œuvres. Comme pour les œuvres purement vocales, il y a diverses catégories dans cette partie. Les auteurs de sonates, solos, concertos ou pièces diverses de musique de chambre en général ont été 138 (106 exécutants et 32 non exécutants), alors que ceux qui composèrent seulement des symphonies et ouvertures n'ont pas été plus de 44, tous non exécutants ; à ces nombres s'ajoutent 17 auteurs qui produisirent des solos et des œuvres orchestrales. Tous ces chiffres subiraient une majoration si nous ajoutions, dans chaque catégorie, les nombres que donneraient les 52 compositeurs signalés ci-dessus pour avoir écrit de la musique vocale et de la musique instrumentale. Disons, pour compléter ces notes, que les compositeurs exécutants forment un groupe de 114 unités et que les auteurs non exécutants se trouvent 85 et résumons par l'état comparatif ci-après, les détails que nous venons de faire connaître.

NOMBRE DE COMPOSITEURS
PAR GENRE ET PAR NATURE DE COMPOSITIONS.

A. Musique vocale :		
Musique latine	113	
Musique latine et française	25	
« française	28	
« italienne	29	
« française et italienne	1	
« italienne et latine	8	
« française italienne et latine	2	
	206	
B. Musique vocale et instrumentale	52	Total A et B : 258
C. Musique instrumentale :		
Compositeurs exécutants :		
Solos, musique d'ensemble	106	
Solos et symphonies	8	
	114	

Compositeurs non exécutants :

Solos, musique d'ensemble	32	
Symphonies, ouvertures	44	
Solos et symphonies	9	
	85	Total C : 199

Total des compositeurs 456.

Veut-on savoir maintenant combien ces 456 compositeurs fournirent de morceaux ? Un calcul plus long que difficultueux nous donne ce total qui s'élève à 1253. Poussant plus loin l'investigation, nous désirons savoir quelle est la contribution de chacun des compositeurs — ou du moins celle des principaux — dans ce chiffre, la solution devant fixer l'importance qu'ils acquirent ou la faveur qu'ils rencon trèrent.

Quatre compositions seulement eurent à leur actif de 22 à 39 morceaux, dix-sept en eurent de 10 à 15 et les autres — les plus nombreux — de 1 à 9. D'ailleurs en voici le relevé exact :

compositeurs :	Nombre de morceaux :
1	39
1	31
1	28
1	22
1	15
4	14
2	13
4	11
6	10
4	9
6	5
5	7
10	6
17	5
31	4
54	3
74	2
234	1

C'est Mondonville qui détient le maximum avec 39 morceaux, Lalande le suit avec 31, puis c'est Mouret qui en compte 28, Giroust vient après avec 22. Ensuite nous voyons Blanchard (15), Cordelet, Gossec, Cambini et Sacchini (14) ; Dauvergne et Bach (13), Dugué, Méreaux, Devienne, Lefebvre (11) ; Rameau, Fanton, Martin, Candeille, Lesueur, Rigel (10) ; Lemaire, Langlé, Piccinni et Stamitz (9), Campra, Davesne, Berton, Deshayes, Giraud, Lepreux (8).

Mais il ne suffit pas d'avoir composé un grand nombre de morceaux, il faut encore qu'ils aient été souvent exécutés ; là seulement apparaît la première preuve de succès, sinon de la valeur de l'œuvre. Un autre dépouillement des programmes va nous instruire sur ce point. Sauf pour Mondonville et Lalande, le classement ci-dessus se trouve quelque peu modifié. Pour les 39 œuvres de Mondonville, on trouve

513 exécutions et 421 pour les 31 motets de Lalande. Il faut observer ici qu'il y a toute probabilité pour que le chiffre des auditions d'œuvres de Lalande soit supérieur à celui de Mondonville, car ce sont surtout les programmes de la période qui précéda la venue de Mondonville, pendant laquelle Lalande ne cessa d'être mis à contribution, qui font défaut. Après ces compositeurs féconds, se placent Haydn qui obtint 256 exécutions, Mouret qui en eut 216, Dauvergne pour lequel on compte 125, Gossec dont le nombre s'élève à 111. Sacchini eut ses diverses œuvres exécutées 93 fois, Pergolèse 80, Cordelet et Lefebvre 76, Gilles 67, Giroust 64, Fanton, Rigel et Viotti 53, Piccinni 45, Cambini 44, Berton 43 etc. etc.

Ces chiffres ne donnent pas toutefois une idée absolument précise, quant à la valeurs des compositeurs, car il est bien évident qu'un nombre élevé d'exécutions peut être obtenu pendant une certaine période par suite de circonstances diverses. Ainsi les compositeurs qui eurent une part ou un intérêt dans la direction du Concert, furent assurément plus favorisés que certains autres. Il importe donc, dans l'appréciation, de considérer le temps comme un facteur essentiel, la durée de longévité d'une œuvre étant sans contredit un indice de la faveur qu'elle obtint auprès de plusieurs séries d'auditeurs. Sous ce rapport, nous voyons les œuvres de Lalande se perpétuer pendant 45 années, celles de Mouret pendant 42, celle de Pergolèse pendant 33 et celles de Gilles pendant 32 années. Avant de poursuivre cette revue, observons que Pergolèse fournit un argument en faveur de la réserve que nous venons de formuler. Son œuvre fut exécutée tous les ans à partir de sa première audition et il n'est pas niable que si elle avait été donnée quelques années plus tôt, elle serait arrivée à un chiffre se rapprochant assez du nombre atteint par Lalande ou Mouret. De même fut-il pour Haydn. Un parallèle ne peut donc être établi sur ce pied absolu du nombre d'exécutions entre les compositeurs qui furent joués dès les premières années d'existence du Concert et ceux qui n'entrèrent en lieu que dans les dernières. C'est proportionnellement, avec une moyenne qu'il faudrait établir un coefficient à peu près exact. Reprenons notre énumération. Les œuvres de Gossec furent entendues durant 29 années, celles de Mondonville pendant 27 ; le nom de Boismortier et de Cordelet revint sur les affiches pendant 21 ans et celui de Fanton 20 ; la vogue de Lefèvre dura 19 ans, celle de Philidor 17, quant à celle de Davesne, Lemaire, Giroust, Sacchini et Cambini elle se maintint 16 années, alors que l'abbé Madin arriva à 15 et Haydn, Rigel, Toeschi à 14.

Le tableau comparatif qui suit, réunit pour quelques compositeurs les diverses chiffres qui les concernent. On verra ainsi quelle compensation il y a lieu d'établir entre ces divers éléments. (Voir p. 222.)

Il ressort de cet état comparatif que les œuvres des compositeurs français formèrent la plus grosse part du répertoire du Concert. Pour les symphonies ce sont deux étrangers qui eurent le plus d'auditions : Haydn et Sterkel.

Si nous appliquons la même méthode d'analyse statistique aux interprètes, nous obtenons des résultats non moins instructifs sur le mouvement général qu'occasionna la création de Philidor.

Pendant toute la durée de l'existence du Concert, 125 chanteurs et 182 chanteuses trouvèrent l'occasion de se mettre en lumière ; les violonistes arrivent ensuite au nombre respectable de 137 ; ce furent là les trois éléments principaux des auditions dès l'origine. Pour les autres instruments, les chiffres dénotent des écarts assez sensibles. Nous descendons brutalement à 29, et l'on n'apprendra pas sans

NOMS	Nombre		
	d'année d'exécutions	Total d'exécutions	de morceaux exécutés
Lalande	45	421	31
Mouret	42	216	28
Pergolèse	33	80	3
Gilles	32	67	6
Gossec	29	111	14
Mondonville	27	510	39
Cordelet	21	76	14
Boismortier	21	38	6
Fanton	20	53	10
Lefebvre	19	76	11
Philidor	17	31	8
Giroust	16	64	22
Cambini	16	44	14
Sacchini	16	93	10
Davesne	16	41	8
Lemaire	16	41	9
Haydn	14	256	?
Rigel	14	50	10
Piccinni	12	45	9
Paisiello	11	38	4
Dauvergne	10	125	10
Devienne	10	36	11
Blanchard	9	28	15
Viotti	9	50	3
Martin	9	39	10
Méreaux	8	29	11
Sterkel	8	41	?
Dugué	6	14	11
Lepreux	6	31	8

surprise que le second rang appartient aux harpistes, aux cornistes et aux pianistes. Si l'on considère que les premiers commencèrent à paraître en 1749, les seconds en 1750, on verra que les pianistes ne laissèrent pas d'essayer de regagner le temps perdu. Ce sont les flûtistes, au nombre de 28, qui viennent juste après et, comme ils apparurent dès 1726, il en résulte que proportionnellement à l'ancienneté, ils se trouvent moins en faveur que les autres instruments à vent, tels par exemple les bassonistes qui se présentèrent au nombre de 22 à partir de 1732. On compte aussi 21 hautboïstes à dater de 1735 et 18 clarinettistes depuis l'année 1750 seulement.

Pour avoir commencé à paraître en 1758, les violoncellistes n'arrivent pas à un nombre aussi grand qu'on aurait pu le supposer ; nous n'en trouvons que 25. De 1749 à 1771, il se présenta 14 organistes et de 1750 à 1784, 7 mandolinistes ; les 5 trompettistes qui se firent entendre parurent de 1738 à 1751. Il est superflu de donner les chiffres pour les autres instruments — plus ou moins exceptionnels — qui varient de 1 à 5.

Considérons maintenant le mouvement numérique par année, nous voyons que les quantités d'artistes venant pour la première fois à la salle des Tuileries sont assez variables. C'est l'année 1787 de la direction Legros, qui vient en première ligne avec le nombre élevé de 66 chanteurs ou instrumentistes. Au reste, c'est, de toutes les directions celle qui attira la plus grande quantité d'artistes nouveaux ; le moins qu'il en parut dans une année fut environ 55.

Ce chiffre maximum de 66 exécutants se décompose ainsi :

Chanteurs...........	12	Clarinettistes	6	Bassonistes	1
Chanteuses	12	Harpistes............	5	Cornistes..............	1
Violonistes	13	Violoncellistes........	3	Clavecinistes	1
Pianistes.............	9	Hautboïstes	2	Contrebassistes	1

Mais le nombre ne rend pas toujours compte de leur qualité, et sous ce rapport, c'est le nombre d'auditions de chaque artiste qui — mieux que pour les compositeurs — peut fixer les idées d'une façon certaine ; on en trouvera l'état à l'appendice.

Abordons maintenant le cas des instruments : quelle fut leur faveur et combien de temps dura-t-elle ? Certains de ceux qui existaient avant la création du concert s'y maintinrent, d'autres disparurent. Parmi ceux qui y firent leur apparition, les uns réussirent à s'y implanter, d'autres non. Enfin tels furent abandonnés au concert qui trouvèrent une place utile à l'orchestre ou à la chambre. Ainsi le violon, en usage dès le XVIe siècle poursuit sa carrière. La flûte, aussi connue depuis longtemps, paraît rarement au concert mais aura toujours sa place à l'orchestre. A peu d'exception près tous les instruments existaient antérieurement à la création du concert ; pourtant il y en a un certain nombre qui n'y entrèrent que longtemps après, les uns pour n'y paraître qu'un très petit nombre d'années, les autres pour disparaître aussitôt. Dans les premiers nous voyons la musette que l'on n'entendit qu'occasionnellement en 1732 et 1733 ; le pardessus de viole qui, admis en 1745 cessa d'être joué en 1762 ; la viole d'amour dont l'usage périclitait (1754-1758) et le luth qu'on n'employait plus guère qu'exceptionnellement (1763-65). Il est curieux de remarquer que c'est presque au moment où ils allaient tomber en complète désuétude que ces instruments étaient produits dans une vaste salle de concert, où leur emploi était discutable, eu égard à leur faible sonorité. Après avoir été introduite au concert en 1750, la mandoline y exhala son dernier accord en 1784. Le clavecin y entra en 1777 et en disparut dix ans après, alors que son existence était fortement compromise par le piano forte.

Les anciens instruments qui furent abandonnés aussitôt après leur admission sont le psaltérion (1752) et la guitare (1776) qui réapparaissaient alors que leur grande faveur était depuis longtemps passée.

Toute une série d'instruments connus antérieurement à l'apparition du Concert

n'étaient jusque là jamais ou presque utilisés en tant que solistes. La possibilité de tenir ce rôle leur fut alors révélée. Il s'agit du basson (1732), du hautbois (1735), du cor de chasse (1750) qu'on n'entend plus guère en solo de nos jours, mais qui tiennent un rôle plus important dans la polyphonie orchestrale. Il en est de même de la trompette (1738), instrument qui avait fréquemment résonné au temps de Louis XIV, ainsi que les timbales, mais qu'on cessa d'entendre seules en 1751. Elle fut d'ailleurs aussitôt utilisée à l'orchestre.

Les instruments véritablement nouveaux, comme facture et comme usage sont la clarinette (1750) devenue l'un des plus importants agents d'exécution et le cor de basset ou clarinette basse (1774), le cor anglais (1782) encore très rudimentaire, mais que le XIXe siècle a consacré avec de sérieux perfectionnements.

Par ordre d'ancienneté d'apparition, ces divers instruments se classent de la façon suivante :

Basson, musette....................	1732
Hautbois..........................	1735
Trompette.........................	1738
Harpe, orgue......................	1741
Pardessus de viole................	1745
Clarinette, cor de chasse, mandoline .	1750
Psaltérion........................	1752
Calsoncini........................	1753
Viole d'amour.....................	1754
Luth..............................	1763
Forte piano.......................	1768
Cor de basset.....................	1774
Guitare...........................	1776
Clavecin..........................	1777
Cor anglais.......................	1782

Dans les chapitres qui précèdent, nous avons tâché de faire revivre une époque, en retraçant fidèlement les faits qui se sont accomplis et en les éclairant par des documents originaux qui renseignent sur les goûts, les pratiques et l'esthétique musicale du public. Nous avons reproduit textuellement les impressions des annalistes, plutôt alors des chroniqueurs que des critiques autorisés, aussi sommes-nous plus certain de trouver dans leur écrits le reflet absolu des idées, de l'état d'esprit et des préférences des amateurs fervents, mais novices du XVIIIe siècle. En un mot, nous nous sommes efforcé de reporter le lecteur dans le milieu que nous lui présentons en évitant soigneusement d'altérer par des jugements personnels ou des remarques critiques, la fidélité de la situation. On ne savait absolument rien des transactions d'administration, et l'on ignorait presque totalement les travaux artistiques ; l'histoire en est connue maintenant dans ses plus grands détails. Mais s'il y avait nécessité d'exclure toute espèce d'appréciation basée sur l'état actuel et d'après les procédés modernes dans cette partie de notre travail, une opinion établie d'après ces principes doit en former le complément indispensable. On ne peut négliger une étude approfondie de ces faits, de leurs causes et de leurs effets ;

on doit les scruter scrupuleusement pour en tirer les enseignements qu'ils renferment et spécifier d'une façon précise et méthodique l'importance du mouvement musical, en vue de déterminer l'influence réciproque des diverses écoles et de définir judicieusement ce qu'elles se doivent réciproquement ; comment l'évolution s'est produite, quelles ont été les phases de la transformation et ce que l'art y a gagné.

Pour obtenir un tel résultat, l'enquête ne doit pas seulement porter sur l'art en général, mais aussi sur la forme des œuvres qui en sont la manifestation : le motet, la symphonie, le concerto, la cantate etc. réclament donc une étude spéciale depuis leur origine jusqu'à leur plus complet développement, de telle sorte que ces chapitres deviennent presque autant d'histoires particulières à chacun de ces genres d'œuvre. Pour cela, il faut non seulement faire une lecture attentive et une analyse de chacunes des 1 253 œuvres qui furent exécutées au Concert spirituel, mais encore voir une grande partie de celles qui existaient lorsque le mouvement commença aux Tuileries. La tâche serait déjà considérable, alors même que toutes les œuvres se rencontreraient facilement et en état ; elle se complique malheureusement. Outre qu'il faut matériellement un temps énorme pour la recherche de ces documents dans les diverses bibliothèques, on doit encore, à défaut des partitions, rarement publiées en reconstituer une grande quantité d'après les parties séparées. A ce prix seulement on peut se flatter de fonder solidement une opinion. Dans ces conditions, c'est presque un nouvel ouvrage, un sujet complémentaire intimement lié à celui qui fait l'objet du présent travail, qu'il s'agit de rédiger et qui ne peut être fait consciencieusement, d'une façon exacte et impartiale, sans le concours du temps. A lui seul il demande un délai aussi long que celui qui a été accordé pour la mise à jour du présent exposé. Nous l'avons entrepris, mais sans pouvoir être en mesure d'apporter des déductions découlant rigoureusement de faits et non une opinion superficiellement fondée. Les longues journées absorbées par la reconstitution des programmes et la recherche des œuvres — puisque rien n'était connu à l'avance — n'ont pas laissé le temps nécessaire à cet important travail. C'est un nouveau sujet qui paraît s'offrir pour l'avenir

APPENDICE

[C. Pierre déclare n'avoir pas voulu surcharger de cet appendice l'ouvrage qu'il présente à l'Institut. Il se contente d'en donner le plan.]

I. Programmes des concerts de 1725 à 1790. [Le manuscrit autographe de C. Pierre en a été conservé. On le trouvera publié ci-dessous avec des remaniements.]

II. Classement des compositeurs d'après le nombre d'œuvres exécutées.

III. Classement des compositeurs d'après le nombre d'années d'exécutions de leurs œuvres.

IV. État numérique des chanteurs et virtuoses instrumentistes classés d'après l'année de leurs débuts au Concert.

V. État nominatif des chanteurs et virtuoses.

VI. Liste alphabétique des chanteurs et virtuoses avec les années d'exercice et diverses notes biographiques.

VII. État nominatif annuel des compositeurs.

VIII. Liste alphabétique des compositeurs avec notes biographiques et liste des œuvres exécutées au Concert.

IX. État numérique des genres d'œuvres exécutées.

NOTE ESSENTIELLE

Achevée in-extrémis, cette copie n'a pas été relue par l'auteur, qui conséquemment n'a pu achever les lapsus et négligences inévitables dans toute rédaction à l'état de projet ou de première ébauche, à réviser et à coordonner. Le temps considérable qu'il a fallu pour la recherche et la mise en état des nombreux documents utilisés, n'a pas laissé un délai suffisant pour élaborer un travail absolument complet, ni une rédaction définitive.

30 décembre 1899
Quid novi ?

TROISIÈME PARTIE

PROGRAMMES DU CONCERT SPIRITUEL

ABRÉVIATIONS

JOURNAUX

A.	Annonces, affiches et avis divers (Affiches de Paris.)
AC.	Avant-coureur des spectacles.
AM.	Almanach musical.
Apr.	Annonces, affiches et avis divers (Affiches de province.)
CE.	Courrier de l'Europe.
JM.	Journal de musique.
JP.	Journal de Paris.
M.	Mercure.

AUTRES ABRÉVIATIONS

Accomp.	Accompagné par, accompagnement
All.	Allemand
Angl.	Anglais
Ar.	Ariette
ARM.	de l'Académie royale de musique
Asc.	Ascension
Bon	Basson
Bons	Bassons
C. F.	Concert français
C. n.	Canticum novum
C. S.	Concert spirituel
Cant.	Cantate
Cb.	Contrebasse
Ch.	Chante, chanté par
Chap.	Chapelle
C^{ille}	Cantatille
Clar.	Clarinette
Clars	Clarinettes
Clv.	Clavecin
Comp.	Composé par, composition
Conc.	Concerto
Conc^{te}	Concertante
Cor de ch.	Cor de chasse
Divt.	Divertissement
Elect.	Electeur
Esp.	Espagnol
Ex.	Exécuté, exécuté par
Exéc.	Exécution
Fr.	Français
Hiér.	Hiérodrame
Htb.	Hautbois
Ital.	Italien
J.	Joue
J. s.	Joue seul
J^{ne}	Jeune
M2v.	Petit motet à 2 voix
M3v.	Petit motet à 3 voix
Mgch.	Motet à grand chœur
MM.	Maître de musique
MR.	de la musique du roi
Mus.	Musique, de la Musique de...
Mvs.	Petit motet à voix seule
Mvt.	Mouvement
Nouv.	Nouveau, nouvelle
O. g.	Omnes gentes
Obl.	Obligé
Orat.	Oratorio
Orch.	Orchestre
Ouv.	Ouverture

Pce.	Prince	Symphs	Symphonies
Pent.	Pentecôte	Th.	Théâtre
Pfe	Pianoforte (ou fortepiano)	Timb.	Timbales
Plus.	Plusieurs	Trav.	Traversière
Pm.	Petit motet	Tromp.	Trompette
Ps.	Psaume	Tromps	Trompettes
Q. b.	Quoniam bonus	V.	Voix
S.	Seul	Von	Violon
Son.	Sonate	Vons	Violons
Symph.	Symphonie	Vcelle	Violoncelle

REMARQUES

I. L'indication de chacun des morceaux composant un programme est séparée de de celle du morceau suivant par la ponctuation : point tiret.

Lorsqu'un morceau est annoncé différemment par deux journaux, mention est faite, dans notre texte, de cette différence :

Air ital., Piccini (A.), Sacchini (JP.)

Les journaux sont de deux sortes : ceux qui annoncent les programmes à l'avance (A. et JP.) et ceux qui font des comptes-rendus *a posteriori*. Dans notre texte une formule telle que :

Symph. (A.) ; conc. von (M.)

signifie que par suite d'une modification au programme le morceau annoncé a été remplacé par un autre.

II. Dans les journaux de 1725 à 1776, le titre des motets est très souvent suivi de l'indication du genre auquel ils appartiennent : petit motet, motet à grand chœur. Ce que nous exprimons dans notre texte par des formules telles que :

Benedictus, pm., Mouret
Venite exultemus, mgch., Mondonville.

Les noms des chanteurs sont, dans notre texte indiqués différemment selon que l'œuvre est, dans les journaux, mentionnée comme sans ou avec chœur : précédés de *ch.* dans le premier cas, entre parenthèse dans le second :

Benedictus, pm., Mouret ch. Joly.
Venite exultemus, mgch., Mondonville (Mlle Fel.)

Du moins en est-il ainsi, dans notre texte, la première fois qu'il est fait mention de l'exécution de telle ou telle œuvre. Les fois suivantes on écrira par souci de simplification :

Benedictus, Mouret ch. Joly.
Venite exultemus, Mondonville (Mlle Fel.)

On peut donc, pour la période allant jusqu'à 1776, dans notre texte, reconnaître un petit motet d'un grand à ce que, dans le premier cas le titre de l'œuvre est immédiatement suivi de *ch.* Les motets comprenant des récits sont à grand chœur.

Les mêmes conventions sont, pour la même période, applicables aux oratorios.

A partir de 1777, les indications, dans les journaux étant données de façon différente et souvent moins précise, nous ne conservons les conventions ci-dessus que lorsqu'il s'agit de petits motets ou de motets à grand chœur désignés comme tels. Pour les autres motets, les nouveaux oratorios, les hiérodrames, nous faisons précéder les noms des interprètes de la ponctuation : deux points.

Motet, Gossec : Chéron.

Pour les autres œuvres vocales : airs, cantates, etc. et pour toute la durée du Concert spirituel, les noms des interprètes sont toujours précédés de : ch.

III. On relève parfois dans les journaux et particulièrement dans le *Mercure* des expressions ambiguës. Plutôt que d'en risquer une interprétation hasardeuse, nous les avons reproduites telles quelles.

IV. L'orthographe des noms d'artistes figurant dans les journaux a été respecté le plus souvent. Mais lorsqu'il s'agit de personnages bien connus on lui a parfois substitué celle en usage actuellement. Dans l'index alphabétique on trouvera tous les renvois nécessaires.

Les prénoms, lorsqu'ils figurent dans les journaux, ont été reproduits dans notre texte.

Lorsque nous trouvons, dans les journaux, une expression telle que : Leduc aîné, nous lui substituons, dans notre texte, celle de : S. Leduc.

Lorsque nous mettons l'initiale du prénom entre crochets, il ne s'agit pas, de notre part, d'une substitution, mais d'une adjonction.

1725

1. 18 mars (Passion.) (M., mars, p. 616.) Suite d'airs de von et caprice, Lalande. — *Confitebor*, Lalande. — *La Nuit de Noel*, Corelli. — *Cantate Domino.*

2. Du 19 au 24 mars. (M., *ibid.*) *Quare fremuerunt, Exaltabo te, Exurgat Deus, Miserere, Dominus regnavit, Dixit Dominus*, Lalande.

3. 26 et 27 mars. (M., *ibid.*) *Dixit Dominus, Dominus regnavit, Deus noster refugium* Lalande.

4. 1er avr. (M., *ibid.*) *Regina coeli, O filii.*

5. Du 3 au 10 avr. (M., avr., p. 836.) Motets de Lalande dont *Te Deum.* — Pièces de symph. [von] ex. alternativement Baptiste et Guignon, accomp. d'un bon et d'une basse de viole. — Préludes ex. Baptiste [von] sans accomp. — Guignon [von] j. s.

6. 9 mai. (M., mai, p. 1040.) *Miserere*, Lully. — Pièces de symph. [von] ex. Baptiste et ex. Guignon. — *Cum invocarem*, Bernier.

7. 10 mai (Asc.) (M., *ibid.*) *Cum invocarem*, Bernier. — *Miserere mei Deus quoniam*, Bernier. — *O dulcis Jesus* (paroles fr. de l'abbé Pellegrin), Destouches ch. Mlle Antier.

8. 20 mai (Pent.) (M., *ibid.*) Motets, Bernier. — *O dulcis Jesus* (paroles fr.), Destouches ch. Mlle Antier. — Pièces de symph. ex. Baptiste [von] et ex. Guignon [von]. — *Beatus vir*, Campra.

9. 30 et 31 mai (Fête-Dieu). (M., juin, p. 1199.) *Sacris solemnis, Dixit Dominus*, Lalande. — Pièces de symph. ex. Baptiste [von] et ex. Guignon [von].

10. 15 août. (M., août, p. 1832.) *Confitebor, Te Deum*, Lalande.

8 sept. (M., sept., p. 2273). Pas de concert : des artistes participent à une exéc. à la cour.

11. 1er nov. (M., oct., p. 2539.) *De profundis*, Destouches (Mlle Antier.) — *Omnes gentes*, Courbois (Mlle Antier.) — Pièces de symph. ex. Baptiste [von] et ex. Guignon [von].

12. 8 déc. (M., déc. I, p. 2936.) *Cantate Domino*, Lalande. — Sonates [von] ex. Baptiste et ex. Guignon. — *Lauda Jerusalem*, Lalande.

13. 24 et 25 déc. (M., déc. I, p. 2967.) Les 2 jours une suite de noëls. — Pièces de symph. — *Lauda Jerusalem, Dominus regnavit, Omnes gentes*, Lalande (Mlle Antier.)

1726

14. 2 févr. (M., févr., p. 390.) *Beatus, etc.*, mgch., Gilles. — *Omnes gentes* avec timb. et tromps, Courbois. — Mvs. comp. et ch. abbé Palmerini avec accomp.

15. 25 mars. (M., mars, p. 630.) *Dixit Dominus, Lauda Jerusalem*, Lalande. — Pièces de symph. en conc. avec timb. et tromps.

16. Du 18 (Passion) au 24 mars. (M., avr., p. 843.) Pièces de symph. à 2 vons ex. Rebel et Francœur. — Des conc. flûte all. ex. Blavet et ex. Lucas.

17. Du 25 au 31 mars, sauf le 30. (M., *ibid.*) Motets dont *Miserere*, Lalouette, *Beati omnes*, Desmarets, *Omnes gentes*, Courbois. — Plus. fois des conc. flûte trav. ex. Buffardin et von ex. Guignon. — Le 31 : *Regina coeli* et 2 motets, Lalande.

18. Du 1er au 7 avr., sauf le 3. (M., *ibid.*) Motets dont *Eructavit cor meum*, Dornel, *Diligam te*, Guignard, *Exaltabor*, Montéclair, *Domini est terra*, Philidor.

8 avr. *Miserere*, Bernier. — *Te Deum*, Colin de Blamont.

19. 30 mai. (Asc.) (M., juin II, p. 1466.) *Miserere*, Bernier. — *Confitebor*, Pétouil.

20. 9 juin. (Pent.) (M., *ibid.*) *Domini est terra*, Philidor. — *Quare fremuerunt*, Courbois.

20 juin (Fête-Dieu.) (M., *ibid.*) Pas de concert : chaleur excessive.

15 août (M., août, p. 1930.) Pas de concert en raison des prières publiques (maladie de la reine.)

21. 1er nov. (M., nov., p. 2579.) *Exurgat Deus* et *Dominus regnavit*, Lalande (Mlle Antier, Chassé et Pélissier.) — Des conc. flûte trav. ex. Blavet.

22. 9 déc. (M., déc. I, p. 2797.) *Exurgat Deus*, *Confitebor*, Lalande. — Pièces de symph.

23. 24 et 25 déc. (M., déc. I, p. 2802.) *Exurgat Deus*, *Dixit Dominus*, *Dominus regnavit*, *Confitebor*, Lalande. — Suite d'airs de noëls ex. par toute la symph., avec accomp. de timb. et tromps.

1727

24. 2 févr. (M., févr., p. 383.) *Notus in Judea*, Lalande (Mlle Antier.) — Cant. ital. ch. Francisque, MR. — *Cantate Domino*, Lalande (Mlle Antier.)

25. 25 mars. (M., mars, p. 615.) Conc. musette avec htb. et accomp. — *Confitemini*, Lalande (Mlle Antier.) — Conc. flûte ex. Blavet. — *Te Deum*, Lalande (Mlle Le Maure, débuts.)

26. Du 30 mars (Passion) au 20 avr. (M., avr., p. 747.) *O filii*, Lalande (Mlle Antier), le 13 avr. — Motets, Lalande (Mlles Antier et Le Maure.) — *Dominus regnavit* (paroles fr. de l'abbé Pellegrin), Villeneuve, le 19 avr.

27. 20 avr. (M., *ibid.*) *Quare fremuerunt*, *Dixit Dominus*.

28. 1er juin (Pent.) (M., juin I, p. 1245.) *Quare fremuerunt*, *Exurgat Deus*, Lalande. — Airs de symph.

29. 20 déc. (M., déc. I, p. 2709.) C. F. *Le Retour des Dieux sur la terre*, divt. (paroles de Tanevot), Colin de Blamont (Mlles Antier et Pitron, Le Prince, Dangerville et Dumesnil). — *Didon*, cant., Colin et Blamont ch. Mlle Delba.

30. 24 et 25 déc. (M., déc. II, p. 2941.) Airs de noëls ex. par toute la symph. — 2 motets, Lalande.

31. 29 déc. (M., *ibid.*) C. F. Scène d'un divt. ch. à Fontainebleau, Colin de Blamont. — Airs ital. — Morceaux détachés. — Sonates. — *Céphale et Procris*, cant., Battistin ch. Mlle Delba. — Mgch., Bernier.

32. 31 déc. (M., *ibid.*) C. F. Fragment du divt. [de Colin de Blamont] ch. le 29. — *Didon*, Colin de Blamont ch. Mlle Antier.

1728

33. 5 janv. (M., janv., p. 141.) C. F. Fragments de *La Grotte de Versailles*, divt., Lully ch. Mlles Le Maure. — *Cantate Domino*, Lalande.

34. 10 janv. (M., *ibid.*) C. F. Fragments de *La Grotte de Versailles*, Lully, ch. Mlle Le Maure. — Cant., Battistin ch. Mlle Delba. — *Omnes gentes*, Courbois.

35. 12 janv. (M., *ibid.*) C. F. Fragments du divt. de Colin de Blamont déjà mentionné ch. Mlles Antier et Le Maure. — *La Paix*, cant., Du Tartre ch. Mlle Antier.

36. 17 et 19 janv. (M., *ibid.*) C. F. *Orphée*, cant. [L. N.] Clérambault, ch. Mlle Le Maure. — Ar. ital., Battistin ch. Mlle Delba. — Campra fait ch. son *Deus noster refugium* (1re fois.)

37. 24 et 25 janv. (M., *ibid.*) C. F. Campra fait ch. son divt. *Les Muses rassemblées par l'Amour* ch. Mlle Le Maure et son *Deus in nomine tuo* (Mlle Le Maure.)

38. 31 janv. (M., *ibid.*) C. F. Morceaux fr. et ital. de divers auteurs. — *La Toilette de Vénus*, cant., Colin de Blamont, ch. Mlle Le Maure. — Campra fait ch. un motet.

39. 2 févr. (M., févr., p. 385.) C. S. Sonates von ex. Sénaillé et Vautier. — Campra fait ch. son *In convertendo* (Mlle Le Maure.) — *Nisi quia Dominus*, Lalande (Mlle Le Maure.)

40. 7 févr. (M., *ibid.*) C. F. *Divertissement sérieux et comique*, Renier. — *Les Quatre saisons*, Vivaldi. — *Orphée*, cant. ch. Mlle Le Maure. — Mion fait ch. son *Magnus Dominus*.

41. 9 févr. (M., *ibid.*) C. F. *Divertissement sérieux et comique*, Renier. — *La Toilette de Vénus*, cant. ch. Mlle Le Maure.

42. 14 et 16 févr. (M., *ibid.*) C. F. *L'Idylle de Sceaux*, divt., Lully. — *La Prise de Lérida*, cant., Battistin ch. Mlle Duclos. — Motets, Lalande.

43. 21 févr. (M., *ibid.*) C. F. *L'Idylle de Sceaux*, Lully. — Conc. de chalumeau avec accomp. de la symph. — *Zéphire et Flore*, cant., Bourgeois ch. Mlle Antier. — Motet.

44. 23 et 28 févr. (M., *ibid.*) C. F. *L'Amour et la Folie*, divt., La Croix. — Ar. ital., Courbois ch. Mlle Delbarre. — *Zéphire et Flore*, cant. ch. Mlle Antier.

45. 1er mars. (M., avr., p. 852.) C. F. *Les Présens des Dieux*, idylle héroïque, [Colin de Blamont] ch. Mlles Antier et Le Maure. — *Magnus Dominus* (Mlles Antier et Le Maure.)

46. 6 mars. (M., *ibid.*) C. F. *Les Présens des Dieux*, [Colin de Blamont]. — Ar. ital. ch. Mlle Dellebarre. — *Dominus regnavit*, Lalande.

Du 14 mars au 5 avr. : C. S.

47. 14 mars. (Passion.) (M., *ibid.*) *Confitebor* et *Miserere*, Lalande. — Plus. pièces de symph.

48. 15 mars. (M., *ibid.*) *Léandre et Héro*, cant. [L. N.] Clérambault ch. Mlle Le Maure. — *Cantate Domino*, Lalande.

49. 16 mars. (M., *ibid.*) *La Musette*, cant. [L. N.] Clérambault ch. Mlle Le Maure.

50. 17 et 18 mars. (M., *ibid.*) *Jubilate Deo*, mgch., La Croix. — *Didon*, cant., Colin de Blamont ch. Mlle Antier. — *Dixit Dominus*, Lalande.

51. 19 et 20 mars. (M., *ibid.*) *Te Deum*, Lalande. — *Aenone* cant., Destouches ch. Mlle Antier. — Motet, Bernier.

52. 21, 22 et 23 mars. (M., *ibid.*) Motets, Lalande. — Ariettes ital. ch. Mlle Dellebarre. — Conc., Antonio avec tromps, cors de ch., htb. et timb. et les chœurs de toute la symph.

53. 24, 25 et 26 mars. (Ténèbres.) (M., *ibid.*) Chaque concert finit par *Miserere*, Lalande (Mlle Le Maure.)

54. 27 mars. (M., *ibid.*) *Regina coeli, O filii, Lauda Jerusalem* [Lalande].

55. 25 (Pâques), 29, 30 et 31 mars. (M., *ibid.*) *Exaltabo te, Confitemini, Exurgat Deus, Te Deum* avec timb. et tromps, Lalande.

56. 1er avr. (M., *ibid.*) *Laudate Dominum* nouv., Renier. — Duos en morceaux détachés ch. Mlles Antier et Minier. — Conc. [von] ex. Guignon.

57. 2 avr. (M., *ibid.*) 2 motets, Lalande. — *La Paix*, Du Tartre ch. Mlle Drouin.

58. 3 avr. (M., *ibid.*) Motet nouv., Dornel. — *La Musette* [L. N.] Clérambault ch. Mlle Le Maure. — *Confitebor*, Lalande.

59. 4 et 5 avr. (M., *ibid.*) *Te Deum*, Lalande (Mlles Le Maure, Antier et Minier.) — Sonates du *Printemps* et de l'*Eté* [Vivaldi] ex. Guignon [von].

60. 10 et 12 avr. (M., *ibid.*) C. F. Le divt. de Blamont. — Cant. ch. Mlle Le Maure. — Motet, Bernier.

61. 17 et 19 avr. (M., *ibid.*) C. F. *Orphée*, cant. ch. Mlle Le Maure. — Son. von ex. Le Clerc. — *Omnes gentes*, Courbois.

62. 24 et 26 avr. (M., *ibid.*) C. F. Divers motets, Lalande. — *La Musette*, cant. ch. Mlle Le Maure. — *La Toilette de Vénus*, de Blamont ch. Mlle Le Maure. — 2 son. [von] ex. Le Clerc.

63. 1er et 3 mai. (M., mai, p. 1061.) C. F. *Lauda Jerusalem* nouv., Niel (Mlles Antier, Minier et Le Maure.) — Conc. von ex. Le Clerc. — *La Toilette de Vénus* ch. Mlle Le Maure. — *La Paix*, cant. ch. Mlle Minier.

64. 6 mai (Asc.) (M., *ibid.*) C. S. 2 motets, Lalande. — 2 son. [von] ex. Leclair.

65. 8 et 10 mai. (M., *ibid.*) C. F. Divt. fr., Battistin. — *Sémélé*, cant., Destouches ch. Mlle Antier. — *La Musette*, cant. ch. Mlle Le Maure.

66. 15, 16 (Pent.) et 17 mai. (M., *ibid.*) C. S. Motets, Lalande. — Cant. tirée du 2e ballet de Lalande dansé par le roi en déc. 1720 aux Tuileries.

67. 22 mai .(M., *ibid.*) C. F. *La Toilette de Vénus* ch. Mlle Le Maure. — *Nisi Dominus*, Lalande.

68. 24 mai. (M., *ibid.*) C. F. *Les Bains de Tomery*, cant., Battistin ch. Mlle Le Maure. — Motet, Lalande.

69. 27 mai (Fête-Dieu.) (M., *ibid.*) C. S. *O dulcis Jesus*, mgch., Destouches (Mlle Antier.) — *Sacris solemnis* et *Benedictus Dominus*, Lalande.

70. 5 juin. (M., juin, p. 1480.) C. F. *Les Bains de Tomery*, [Battistin] ch. Mlle Le Maure. — *Beati omnes*, Desmarets.

Les grandes chaleurs empêchent la continuation du concert.

71. 15 août. (M., août, p. 1859.) C. S. *Exultate justi*, Lalande (Mlles Antier et Le Maure.) — *Benedictus*, Campra (Mlles Antier et Le Maure.) — Des conc. ex. Leclair, von et Blavet, flûte.

72. 8 sept. (M., sept., p. 2094.) C. S. *Beatus vir*, mgch., Gaumay, MM des Saints-Innocents (Mlle Le Maure.) — *Benedictus*, mgch., Campra. — Mvs., [Fr.] Couperin ch. Mlle Antier. — Conc. von ex. Leclair. — Conc. flûte ex. Blavet.

73. 1er nov. (M., nov., p. 2509.) C. S. Pièces de symph. — *Benedixisti Domine*, [Fr.] Couperin. — Des conc. von ex. Leclair et flûte ex. Blavet. — *De profundis*, Lalande.

74. 3 nov. (M., *ibid.*) C. F. *La Chasse du cerf,* Morin ch. Mlle Antier et Tribou. — *Le Printemps,* cant., Burette ch. Mlle Le Maure. — *Magnus Dominus,* Lalande.

75. 8 nov. (M., *ibid.*) C. F. *L'Union de la musique italienne et française,* divt. Battistin. — *Alphée et Arétuse,* cant. [L. N.] Clérambault. — *Notus in Judea* (Mlles Antier et Le Maure, Tribou.)

76. 10 et 15 nov. (M., *ibid.*) C. F. *Les Amours de Silène,* divt. bachique, Mouret ch. Mlle Antier et Chassé. — *Orphée,* [L. N.] Clérambault ch. Mlle Le Maure. — *Quare fremuerunt.*

77. 17 nov. (M., *ibid.*) C. F. *L'Union de la musique italienne et française* [Battistin.] — *Alphée et Arétuse,* [L. N. Clérambault]. — *Notus in Judea.* — Conc. [von] ex. Leclair. — Conc. [von] ex. Guignon. — Morceau d'un divt., de Blamont ch. Mlle Le Maure.

78. 22 nov. (M., *ibid.*) C. F. *Le Berger fidèle,* cant., Rameau ch. Mlle Le Maure. — Des conc. von ex. Le Clair et Guignon. — *Magnus Dominus,* Lalande.

79. 1er déc. (M., déc., p. 2726.) C. F. *La Chasse au cerf,* Morin. — *Le Printemps,* cant. ch. Mlle Le Maure. — *Te Deum,* Lalande.

80. 6 déc. (M., *ibid.*) C. F. *Le Triomphe de Daphné,* Paulin. — *Le Soleil vainqueur des nuages,* divt. allégorique [L. N.] Clérambault ch. Mlle Antier. — *Quare fremuerunt,* Lalande.

81. 8 déc. (M., *ibid.*) C. S. Pièces de symph. — *Exaltabo te Deus.* — Conc. flûte ex. Blavet. — Conc. von ex. Guignon. — M2v., Bernier. — *Te Deum,* Lalande.

82. 13 déc. (M., *ibid.*) C. F. *Le Triomphe de Daphné,* Paulin. — Cant. ch. le 6 par Mlle Antier. — *Confitebor.*

83. 15 déc. (M., *ibid.*) C. F. *La Chasse du cerf,* Morin. — *Didon,* Colin de Blamont ch. Mlle Antier. — *Confitebor.*

84. 20 déc. (M., *ibid.*) C. F. *La Fausse indifférence,* divt., Daquin. — *Le Jugement de Paris,* cant., Renier ch. Mlle Le Maure.

85. 22 déc. (M., *ibid.*) C. F. *La Fausse indifférence,* Daquin. — *L'Amour aveuglé par la Folie,* Renier ch. Mlle Bourbonnois. — Mgch.

86. 24 et 25 déc. (M., *ibid.*) C. S. Suite d'airs de noëls avec vons, flûtes, htb. et musettes. — M2v. — Trio [vcelle, von et flûte] ex. Battistin, Guignon et Blavet. — 2 motets, Lalande.

1729

87. 3 janv. (M., janv., p. 190.) C. F. *L'Amour guéri par l'Amour,* divt., Du Bousset. — *Zéphire et Flore,* cant. ch. Mlle Antier. — C^{lle}, Mouret ch. Mlle Le Maure. — *Dixit Dominus,* Lalande.

88. 5 janv. (M. *ibid.*) C. F. *L'Amour guéri par l'Amour,* Du Bousset. — *Le Jugement de Paris,* Renier ch. Mlle Antier. — *Exultate justi.*

Le grand froid interrompt le concert pendant 3 semaines.

89. 24 janv. (M., *ibid.*) C. F. *L'Amour guéri par l'Amour,* Du Bousset. — *La Toilette de Vénus* ch. Mlle Le Maure.

89 *bis*. 26 janv. (M., *ibid.*) L'*Eté,* cant., Burette, ch. Mlle Le Maure. — *L'Amour aveuglé par la Folie,* Renier, ch. Mlle Bourbonnois. — *Judica me Deus,* Lalande.

90. 2 févr. (M., févr., p. 390.) C. S. *Cantate Domino* et *Dominus regnavit,* Lalande. — 3 mvs. ch. Mlles Antier, Le Maure et Bourbonnois. — Conc. von ex. Guignon. — Conc. flûte ex. Blavet.

91. 7 févr. (M., *ibid.*) C. F. *L'Union de la musique française et italienne*, Battistin. — *L'Eté*, cant. ch. Mlle Le Maure.

92. 9 févr. (M., *ibid.*) C. F. *L'Amour guéri par l'Amour*, Du Bousset. — *La Musette*, cant. ch. Mlle Le Maure.

93. 14 févr. (M., *ibid.*) C. F. *L'Union de l'Amour et de l'Hymen*, divt. nouv. (paroles de Carolet), Daquin. — *Léandre et Héro*, cant., [L. N.] Clérambault ch. Mlle Le Maure. — *Les Bains de Tomery*, Battistin ch. Mlle Bourbonnois.

94. 16 févr. (M., *ibid.*) C. F. *L'Union de l'Amour et de l'Hymen*, Daquin. — *Démocrite et Héraclite*, cant., Battistin ch. Mlle Bourbonnois et Le Dun [Dun]. — Cille à 1 v., Mouret ch. Mlle Le Maure. — Motet, Lalande.

95. 21 févr. (M., *ibid.*) C. F. *Dominus regnavit* et *Confitebor*, Lalande. — Divers morceaux ch. Mlle Hermance [Erremens] (1re fois.) — *Le Printemps*, Vivaldi ex. Guignon [von]. — 1 cant. fr. et 1 cant. ital. ch. Mlle Erremens.

96. 2 mars. (M., mars, p. 606.) C. F. *L'Amour ou le Triomphe de Bacchus*, divt., Le Maire (1re fois.) — *Léandre et Héro*, [L. N. Clérambault] ch. Mlle Le Maure. — Cille ch. Mlle Erremens. — *Miserere*, Lalande.

97. 7 mars .(M., *ibid.*) C. F. *L'Automne ou le Triomphe de Bacchus*, Le Maire. — *Orphée*, cant. ch. Mlle Le Maure. — etc.

98. 9 mars. (M., *ibid.*) C. F. *L'Amour guéri par l'Amour* [Du Bousset]. — *La Musique*, cant.

99. 14, 16 et 21 mars. (M., *ibid.*) C. F. *Les Titans vaincus par les Apollons*, divt., Paulin. — *Le Printemps, Léandre et Héro, l'Eté*, cantates ch. Mlle Le Maure. — Nouv. cille, Le Maire ch. Mlle Erremens.

100. 23 mars. (M., *ibid.*) C. F. *La Fausse indifférence*, Daquin. — *Orphée* [L. N.] Clérambault.

101. 25 mars. (M., *ibid.*) C. S. *Credidi propter* et *Cantate Domino*, Lalande. — Des conc. et autres pièces de symph. — M2v ch. Mlles Erremens et Le Maure.

102. (M., avr., p. 818.) C. S. tous les jours d'avr. en raison du Jubilé. Chaque jour 2 mgch. de Lalande ou autres, 1 mvs. avec symph., 1 m2v. ou 1 m3v. avec symph. Ces motets toujours précédés de plus. pièces de symph. et des conc. von ex. Guignon, [J.] Aubert et Sénaillé et flûte ex. Blavet.

103. 6 avr. (M., *ibid.*) Pm. avec symph. ch. Mlle Lenner (débuts.)

104. 8 avr. (M., *ibid.*) *Miserere*, Lalande.

105. 14 avr. (M., *ibid.*) *O filii* et *Regina coeli* (Mlles Erremens et Le Maure. — Des pm.

106. 15 avr. (Pâques.) (M., *ibid.*) *Dixit Dominus*, Lalande et *Regina coeli*. — Pm., Le Maire ch. Mlle Erremens.

107. 19 et 21 avr. (M., *ibid.*) Motet, Le Maire ch. Mlle Lenner. — Motet, Le Maire ch. Mlle Bourbonnois. — *Te Deum*, Lalande. — *Exaltabo te Deus*.

Un jour suivant : motet, Le Maire.

108. 1er mai (M., mai, p. 1030.) C. S. 2 motets, Lalande. — M2v. ch. Mlles Erremens et Le Maure. — Pièces de symph. — Conc. von ex. Madonis.

109. 4 mai. (M., *ibid.*) C. F. *Le Gui l'an neuf*, divt., Mouret.

110. (M., *ibid.*) En mai le C. S. se poursuit tous les dimanches en raison du jubilé. — C. F. tous les lundis et mercredis, comprenant plus. morceaux détachés à 2 v. ch. Mlles Erremens et Le Maure, des conc. [von] ex. Guignon et Madonis et [flûte] ex. Blavet et pour finir un mgch. de Lalande,

111. 1er juin (Pent.) (M., juin I, p. 1250.) C. S. Conc. htb. — Morceaux de symph. — *Veni creator* et *Dixit Dominus*, Lalande.

112. 6 juin. (M., *ibid.*) C. F. *Le Gui l'an neuf* [Mouret]. — Morceaux d'un divt., de Blamont ch. Mlle Erremens. — *Eglé*, cille ch. Mlle Le Maure. — *Te Deum* du même auteur.

113. 13 juin (M., *ibid.*) C. F. *Le Temple de Paphos*, divt., (paroles de Carolet), C. F. N. Clérambault. — *Le Charme de la voix*, cant., de Blamont ch. Mlle Le Maure. *Super flumina*, Gomay.

114. 16 juin (Fête-Dieu.) C. S. (M., *ibid.*) *Sacris solemnis* et *Te Deum*, Lalande. — M2v. ch. Ducros et Benoit. — Conc. von ex. Leclair.

115. 20 juin. (M., *ibid.*) C. F. *Le Temple de Paphos*, [C. F. N. Clérambault]. — *Le Bal*, cant., Mouret ch. Mlle Le Maure. — Mgch., Dornel.

116. 27 juin. (M., juin II, p. 1443.) C. F. *La Prise de Lérida*, Battistin ch. Mlle Bartholet. — 2 ar. ital. ch. Mlle Bartholet.

117. 4 juil. (M., juil., p. 1674.) C. F. *La Mort de Didon*, cant., -Mouret ch. Mlle Erremens. — *La Paix*, Du Tartre ch. Mlle Bartholet. — 2 airs ital. ch. Mlle Bartholet. — *Super flumina*, Gomay.

118. 11 juil. (M., *ibid.*) C. F. *Le Retour du printemps*, cille, [Le Maire]. — *Le Bal*. — 2 ar. ital. ch. Mlle Bartholet. — Plus. pièces de symph. — Motet, Dornel.

Les grandes chaleurs empêchent la continuation du concert.

119. 15 août. (M., sept. I, p. 2037.) C. S. *Confitebor*, Lalande. — *Exaudiat*, Du Bousset. — M2v., Du Bousset ch. Mlles Erremens et Le Maure. — Nouv. pm., Le Maire ch. Mlle Bartholet. — Conc. [von] ex. Guignon. — Conc. [flûte] ex. Blavet.

120. 17 août (M. *ibid.*) C. F. *Europe et Jupiter*, cant. ch. Mlle Le Maure et Dun. — *Le Retour du printemps*, Le Maire ch. Mlle Erremens. — *Le Rossignol*, ar. ital. ch. Mlle Bartholet. — Plus. pièces de symph. — *Exaudiat*, Du Bousset.

121. 8 sept. (M., sept. I, p. 2041.) C. S. Pm. ch. Ducros et Benoit. — Pm., Le Maire ch. Mlle Erremens. — Pièces de symph. — *Cantate Domino*, Lalande (Mlle Le Maure).

122. 14 sept. (M., *ibid.*) C. F. *Les Sauvages* divt. à gd chœur, Campra. — *Andromède et Persée*, cant., Mouret ch. Mlle Le Maure. — *Domine in virtute*, Gomay.

123. 28 sept. (M., sept. II, p. 2298.) C. F. Motet latin dans le goût ital. et 2 petits airs ital. ch. Annibalino (1re fois.) — Des conc. ex. Blavet [flûte] et Guignon [von]. — *Andromède et Persée* ch. Mlle Le Maure. — *Confitemini*, Lalande.

124. 5 oct. (M., oct., p. 2524.) C. F. Motet et 2 ar. ital. ch. Annibalino. — *La Prise de Lérida*, Battistin ch. Mlle Bartholet. — *Confitemini*, Lalande.

125. 12 oct. (M., *ibid.*) C. F. Motet à 3 basses-tailles, La Croix. — Fragment du *Temple de Gnide : La Beauté couronnée*, divt., Mouret. — *Magnus Dominus*, Lalande.

126. 12 oct. (M., *ibid.*) C. F. Divt. sur la naissance de Mgr le Dauphin. — Cille, Lalande ch. Mlle Le Maure (1re exéc.) — *La Musette*, [L. N.] Clérambault ch. Mlle Le Maure. — *Lauda Jerusalem*.

127. 26 oct. (M., *ibid.*) C. F. *Les Elèves d'Apollon*, divt., Dornel. — *Le Soleil vainqueur des nuages*, [L. N.] Clérambault ch. Mlle Erremens. — *Hymne à l'Amour*, Mouret ch. Mlle Le Maure. — *Dominus regnavit*, Lalande.

128. 1er nov. (M., nov., p. 2726.) C. S. M2v. ch. Mlle Erremens et Ducros. — Mvs. ch. Mlle Le Maure. — *Te Deum*, Lalande, précédé d'une symph. de timb. et tromps.

129. 2 nov. (M., *ibid.*) C. F. *La Chasse du cerf* [Morin]. — *Orphée*, cant. ch. Mlle Le Maure. — *Endymion*, cant. ch. Mlle Erremens. — *De profundis*, Lalande.

130. 7 et 9 nov. (M., *ibid.*) C. F. *La Beauté couronnée*, Mouret. — *Eglé*, cant., Mouret ch. Mlle Le Maure. — Ar. ital. ch. Mlle Bartholet. — Mgch.

131. 14 nov. (M., *ibid.*) C. F. *Les Elèves d'Apollon*, Dornel. — *La Naissance du bal*, cant. ch. Mlle Le Maure. — *Exaltabo te*.

132. 8 déc. (M., déc. I, p. 2947.) C. S. Mgch., Lalande. — Mvs. ch. Mlle Le Maure. — Suite de symphs et fanfares, Mouret ex. par les cors de ch. du comte de Charolais. — *Dominus regnavit*.

133. 14 et 21 déc. (M., *ibid.*) C. F. *Sapho*, ode, Burette (1re exéc.) ch. Mlle Le Maure. — *Te Deum*, Gomay.

134. 24 et 25 déc. (M., *ibid.*) C. S. Suite d'airs de noels avec vons, htb., flûtes et musettes. — *Hodie Christus natus est*, nouv. mvs., Du Bousset ch. Mlle Le Maure. — Les 2 jours un motet de Lalande pour finir.

1730

135. 4 janv. (M., janv., p. 180.) C. F. *Europe et Jupiter*, cant. — Plus. pièces de symph. — Motet, Lalande.

Concert tous les mercredis du mois.

136. 13 janv. (M., *ibid.*) C. F. *La Beauté couronnée*, Mouret. — *La Constance*, nouv. cille, Le Maire ch. Mlle Petitpas (débuts.)

137. 2 févr. (M., févr., p. 407.) C. S. *Dominus regnavit*. — M2v. ch. Mlle Petitpas et Dun. — Motet, Du Bousset ch. Mlle Le Maure. — Des conc. von et flûte. — *Te Deum*, Lalande précédé d'une symph. de vons, htb., tromps et timb. de Mouret.

138. 8 févr. (M., *ibid.*) C. F. *Le Rhume*, nouv. cille. — *Psyché*, cant. ch. Mlle Petitpas.

139. 15 févr. (M., *ibid.*) C. F. *L'Absence*, nouv. cant. ch. Mlle Le Maure.

140. 1er mars. (M., mars, p. 601.) C. F. *Bacchus*, cant., Burette. — Air ital. ch. Mlle Petitpas. — Motet, Lalande.

Le 8 et le 15. Concert.

141. 25 mars. (M., *ibid.*) C. S. *Magnificat*, Du Bousset. — Pm., Du Bousset ch. Mlle Le Maure. — Mvs. ch. Mayssonave, hte-contre. — *Confitemini*, Lalande (Mlles Erremens, Lemaure et Petitpas.)

142. Du 1er avr. au 16 (Quasimodo.) (M., avr., p. 829.) C. S. tous les jours. Motets, Lalande. — Des pm. pour le temps de Pâques, Mouret, Le Maire, Du Bousset. — Récits ch. Mlles Erremens, Le Maure et Petitpas. — Des conc. von, flûte et htb.

143. 18 et 28 mai (Asc. et Pent.) (M., mai, p. 1045.) C. S. Motets, Lalande. — Des pm. ch. Mlles Erremens, Le Maure et Petitpas. — Plus. pièces de symph.

144. 8 juin (Fête-Dieu.) (M., juin, p. 1237.) C. S. *Sacris solemnis*, Lalande. — *O sacrum convivium*, nouv. m2v. avec symph., Mouret ch. Mlles Erremens et Le Maure. — Conc. von ex. Leclair. — Leclair fait ex. un trio. — *Te Deum* à timb. et tromps, [Lalande] précédé d'une pièce de symph. de Mouret.

145. 15 août. (M., août, p. 1884.) C. S. *Benedictus*, Lalande. — Des mvs. et m2v. avec symph. ch. Mlles Erremens, Le Maure et Petitpas. — Conc. flûte ex. Blavet. — Conc. von ex. Madonis. — *Dominus regnavit*, Lalande.

146. 8 sept. (M., sept., p. 2079.) C. S. *Exaltabo te Deus*, Lalande. — Blavet et Guignon ex. une son. sur la flûte et le von. — M2v., Le Maire où Mlle Petitpas ch. — Son. à 2 vons ex. [J.] Aubert et Sénaillé. — M2v. ch. Mlles Erremens et Le Maure. — Guignon j. s. un conc. — *Te Deum* avec timb. et tromps, Lalande précédé d'une symph. de vons, htb., timb. et tromps de Mouret.

147. 1er nov. (M., nov., p. 2527.) C. S. *Exultate justi*, Lalande. — Motet à 2 basses-tailles. — Nouv. pm. à 2 dessus, Le Maire ch. Mlles Erremens et Petitpas. — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Le Maure. — *Dixit Dominus*, Lalande.

148. 2 nov. (M., *ibid.*) C. F. *La Chasse du cerf*, [Morin]. — Plus. pièces de symph. — *De profundis*, Lalande.

149. (M., *ibid.*) C. F. tous les mercredis du mois. On y j. plus. divt. de différents maîtres. On finit toujours par un mgch. de Lalande.

150. 8 déc. (M., déc., p. 2759.) C. S. *Exultate justi*, Lalande. — Mlles Erremens, Le Maure et Petitpas ch. chacune une cille. — 2 ar. ital. ch. Bordicio, Ital. — Pièces de symph. ex. Leclair [von] et Blavet [flûte]. — *Confitebor*.

151. 13 et 20 déc. (M., *ibid.*) C. F. Airs de noëls anciens et nouv. ex. par toute la symph. — 2 ar. ch. Bordicio. — *Exaltabo te*.

152. 24 et 25 déc. (M., *ibid.*) C. S. Suite d'airs de noëls avec vons, flûtes, htb. et musettes. — *Hodie Christus natus est*, pm. ch. Mlle Le Maure. — Les 2 jours motet de Lalande pour finir.

1731

153. 3 janv. (M., janv., p. 168). C. F. *La Beauté couronnée*, Mouret. — Suite de symph. fr. — *Zéphire et Flore*, cant. ch. Mlle Le Maure. — *Endymion*, cant. ch. Mlle Petitpas. — *Lauda Jerusalem*, abbé Gaveau.

154. 10 janv. (M., *ibid.*) C. F. Conc. von ex. Toscano.

155. (M., *ibid.*) C. F. tous les mercredis du mois comprenant un divt. et, pour finir, un motet de Lalande.

156. 2 févr. (M., févr., p. 394.) C. S. *Exurgat Deus*, Lalande. — Hymne à la Vierge ch. Mlle Le Maure. — Pm., Mouret ch. Mlle Erremens. — Nouv. pm., Le Maire ch. Mlle Erremens. — *Dominus regnavit.*

157. 11 mars (Passion) et tous les jours du mois. (M., mars, p. 604). C. S. Des mgch., Lalande et autres. — Motets pour le temps de Pâques à 1, 2 et 3 v., Campra, Mouret, Le Maire et Du Bousset ch. Mlle Lenner (MR) et Mlles Erremens, Le Maure et Petitpas (ARM). — Tous les jours des conc. von, flûte et bon. — Les 13 et 21 2 mgch., Gaveau.

158. 3 mai (Asc.) et 13 mai (Pent.) (M., mai, p. 1175.) C. S. Des motets, Lalande. — Des pm. de divers auteurs.

159. 24 mai (Fête-Dieu.) (M., *ibid.*) C. S. *Exaltabo te Deus*, Lalande. — *Venite exultemus*, Du Bousset. — *O sacrum convivium*, Mouret ch. Mlles Erremens et Lenner. — Pm., Le Maire ch. Mlle Petitpas. — *Te Deum*, Lalande précédé d'une symph.

160. 15 août. (M., août, p. 2021.) C. S. *Exaltabo te Deus*, Lalande (Mlles Erremens, Le Maure et Petitpas.) — Plus. conc. von ex. Leclair et flûte ex. Blavet. — *Confitebor*, Lalande.

161. 8 sept. (M., sept., p. 2257.) C. S. *Lauda Jerusalem*, Gaveau. — Nouv. mvs., Le Maire ch. Mlle Petitpas. — M2v. ch. Mlles Lenner et Petitpas. — Plus. pièces de symph. — *Confitemini*, Lalande.

162. 1er nov. (M., nov., p. 2668.) C. S. *Benedictus* et *Dominus regnavit*, Lalande. — *Diligam te*, Gilles. — Plus. pièces de symph. — 2 cilles nouv. ch. Mlles Erremens, Petitpas et Lenner.

163. 8 déc. (M., déc. I, p. 2884.) C. S. 2 mgch., Lalande. — Des pm. à 1 et 2 v. — Pièces de symph. — *Te Deum*, précédé d'une symph. à timb. et tromps.

164. 24 et 25 déc. (M., *ibid.*) C. S. Suite d'airs de noëls avec vons, flûtes, htb. et musettes. — 2 pm. ch. Mlles Erremens et Petitpas. — Les 2 jours pour finir, 2 motets de Lalande.

165. 26 déc. (M., *ibid.*) C. F. *La Chasse du cerf*, Morin. — 2 cilles nouv. — *Héraclite et Démocrite*, Battistin. — *Exultate justi*, Lalande.

1732

166. 2 févr. (M., févr., p. 391.) C. S. *Exaltabo te Domine*, Lalande. — 2 pm. à 1 et 2 v. ch. Mlles Lenner, Erremens et Petitpas. — Nouv. motet, Dupin, MM en province. — Plus. pièces de symph. ex. Leclair [von] et Blavet [flûte]. — *Dominus regnavit*.

167. 25 mars. (M., mars, p. 604.) C. S. *Exurgat Deus*, Lalande. — Plus. pm. — Différentes pièces de symph. ex. par d'excellents maîtres. — *Cantate*, Lalande.

168. Du 30 mars (Passion) au 20 avr. (Quasimodo.) (M., avr., p. 797.) C. S. Des mgch., Lalande et autres maîtres modernes. — Des nouv. pm. pour le temps de Pâques à 1, 2 et 3 v. — Des conc. von, flûte et bon ex. tous les jours. — Plus. pièces [von] comp. et ex. Baptiste.

169. 22 mai (Asc.) (M., mai, p. 1011.) C. S. *Credidi propter*, Lalande. — Motets à 1 et 2 v. — Pièces de symph. ex. Leclair [von], Blavet [flûte] et autres. — *Te Deum* de Lalande précédé d'une symph. de Mouret.

170. 8 sept. (M., sept., p. 2061.) C. S. *Exurgat Deus*, Lalande. — Nouv. m2v. ch. Mlle Petitpas et Ducros. — Plus. pièces de symph. — *Dominus regnavit*.

171. 1er nov. (M., nov., p. 2495.) C. S. *Credidi*, Lalande. — Nouv. motet, Madin. — Mvs., Le Maire ch. Mlle Petitpas. — Leclair j. s. une son. [von]. — Conc. [flûte] ex. Blavet avec accomp. — *Dominus regnavit*.

172. 3 nov. (M., *ibid.*) C. F. *La Chasse du cerf*, Morin (Mlle Petitpas.) — *La Constance*, Le Maire ch. Mlle Petitpas. — Cant. fr., Mouret ch. Benoit. — *De profundis*, Lalande.

173. 8 déc. (M., déc. II, p. 2909.) *Exaltabo te Deus*, Lalande. — Antienne de la Vierge à grand chœur. — Plus. pièces de symph. — Motet, Lalande.

174. 24 et 25 déc. (M., *ibid.*) *Exaltabo* [ps. 29] (récit *audivit* ch. Mlle Courvasier, mus. reine. — Suite d'airs de noëls, Corrette avec accomp. de musette et de vielle par Charpentier et Danguy. — M2v., Mouret ch. Mlle Courvasier et abbé Benoit. — *Cantate Domino* [ps. 97] Lalande (récit *viderunt* ch. Mlle Lenner.)

175. 27 déc. (M., *ibid.*) C. F. L'*Apothéose d'Hercule*, divt., Campra. — Cille, Mouret ch. Mlle Courvasier. — Cille, Mouret ch. Mlle Bourbonnois. — Prologue des *Fêtes de Thalie*, ballet, Mouret, — *Te Deum*, Lalande.

Annonce, dans le *Mercure* de décembre, d'un C. F. tous les samedis de 1733.

1733

176. 29 janv. (M., janv., p. 166.) C. S. (Théâtre fermés en raison de la mort du roi de Sardaigne.) *Beati omnes,* Lalande. — Plus. pièces de symph. ex. Blavet [flûte] et Leclair [von]. — Pièces de symph. — Carillon funèbre. — *De profundis,* Lalande.

177. 2 févr. (M., févr., p. 394.) C. S. *Eructavit,* Lalande, 1re exéc. — Motet, Gaveau. — Pièces de symph. — Le *Dominus regnavit* [Lalande].

178. 7 févr. (M., *ibid.*) C. F. [Giov.] Buononcini fait ch. de la mus. latine. — *Quare fremuerunt,* Lalande.

179. 22 mars (Passion.) (M., mars, p. 599.) C. S. Nouv. mgch., Gaveau. — *Miserere,* Lalande. — Récits ch. Mlles Erremens et Petitpas.

180. 25 mars. (M., *ibid.*) C. S. Nouveau motet, Le Maire ch. Mlles Courvasier et Lenner. — *Cantate* [ps. 97], Lalande (récit *viderunt* ch. Mlle Le Maure.)

181. 2 avr. (M., avr., p. 816.) C. S. [Giov.] Bononcini fait ex. son [mgch]. *Miserere* (Mlle Erremens.) — Nouv. *Pange lingua* sur la mus. de *Nous vivons dans l'innocence* du 4e acte de *Jephté* [de Montéclair] et de *Quand on vient dans ce bocage* de la bergerie de *Roland* [de Lully] auxquels Mouret a ajouté quelques versets de sa comp. (Mlle Le Maure et les chœurs.)

C. S. interrompu durant 3 jours (mort du duc d'Anjou), repris ensuite tous les jours jusqu'au 12 avr. (Quasimodo.)

182. Du 22 mars au 12 avr. (M., *ibid.*) Nouveaux pm. à 1, 2 et 3 v., Mouret, Le Maire et Du Bousset ch. Mlles Erremens, Le Maure, Courvasier et Lenner. — Des récits ch. Massé, mus. reine. — Des son. et des conc. [von] ex. Somis.

183. 10 avr. (M., *ibid.*) *Exultate justi,* mgch. avec symph., Bordier.

184. 14 mai (Asc.) (M., mai, p. 1030.) C. S. *Te Deum,* de Blamont. — Conc. et son. [von] ex. Somis.

185. 16 mai. (M., *ibid.*) C. F. On ch. le prologue de *Roland* [Lully]. — *L'Eté,* cille, Le Maire ch. Mlle Courvasier. — *Zéphire et Flore* ch. Mlle Le Maure. — *Cantate,* Lalande (Mlle Le Maure.)

186. 24 mai (Pent.) (M., *ibid.*) C. S. Pièces de symph. — Motet, Gilles. — Motet, Lalande.

187. 4 juin (Fête-Dieu.) (M., juin, p. 1228.) C. S. 2 motets, Lalande. — Mvs. ch. Mlle Le Maure. — Conc. [von] comp. et ex. Leclair aîné.

188. 15 août. (M., août, p. 1879). C. S. *Lauda Jerusalem,* Lalande. — Mvs., Le Maire ch. Mlle Petitpas. — Mvs., Mouret ch. Jéliot. — Pièces de symph. ex. Leclair [von] et Blavet [flûte]. — Dominus *regnavit,* Lalande.

189. 8 sept. (M., sept., p. 2075.) C. S. *Confitebor,* Lalande. — Mvs. ch. Mlle Petitpas. — Mvs. ch. Mlle Julie. — Pièces de symph. — *Exultate justi,* Lalande.

190. 1er nov. (M., nov., p. 2515.) C. S. *Exurgat Deus,* Lalande. — M2v., Le Maire ch. Mlles Erremens et Petitpas. — Mvs., Le Maire ch. Jéliotte. — Des conc. — Le *Dominus regnavit* [Lalande].

191. 2 nov. (M., *ibid.*) C. F. *La Chasse du cerf,* Morin (Mlle Petitpas, Cuvilier.) — Carillon funèbre ex. par toute la symph. — *De profundis,* Lalande.

192. 8 déc. (M., déc. I, p. 2729.) C. S. *Exultate justi,* Bordier. — Nouv. m2v., Du Bousset ch. Mlle Petitpas et Jéliotte. — Des conc. — Motet, Lalande.

193. 24 et 25 déc. (M., *ibid.*) C. S. Des motets, Lalande. — Nouv. motet, Blanchard. — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Erremens. — *Jubilate*, Le Maire ch. Mlle Petitpas. — Suite d'airs de noëls et symphs. pastorales ex. Charpentier et Danguy, musette et vielle, accomp. de toute la symph. — 2 son. ex. Blavet [flûte] et Leclair [von]. — *Exultate justi*, Lalande.

1734

194. 2 févr. (M., févr., p. 391.) *Credidi propter*, Lalande. — Motet, Montéclair (Melles Erremens et Petitpas.) — Des conc. — *Te Deum*, Lalande.

195. 25 mars. (M., mars, p. 614.) *Magnus Dominus*, Lalande. — M2v. ch. Mlle Petitpas et Jéliotte. — Des conc. ex. Blavet [flûte] et Leclair [von]. — *Cantate* [ps. 97] Lalande (récit *viderunt* ch. Mlle Erremens.)

196. 11 avr. (Passion.) (M., avr., p. 794.) Motets ch. Mlles Erremens et Julie et une demoiselle de province (débuts.) — *Miserere*, Lalande.

197. 3, 13 et 24 juin (Asc., Pent. et Fête-Dieu.) (M., juin, p. 1245.) Motets, Lalande (dont un mgch. à la fin de chaque concert) et autres maîtres modernes. — Motet, Du Luc. — Des pm. à 1 et 2 v. ch. Mlles Erremens et Petitpas et Jéliotte. — Air ital. ch. 2 fois par Bérard. — A chaque concert, pièces de symph. ex. Leclair [von] et Blavet [flûte].

198. 15 août. (M., août, p. 1873.) *Exurgat Deus*, Lalande. — Des mvs. ch. Bérard, Jéliotte et une nouv. hte-contre. — Mgch., Grenet. — Pièces de symph. — *Cantate*.

199. 8 sept. (M., sept., p. 2074.) *Lauda Jerusalem*, Lalande. — Nouv. mgch. — M2v. ch. Jéliotte et Bérard. — Pièces de symph. — *Confitebor*, Lalande.

200. 1er nov. (M., nov., p. 2521.) *Exurgat Deus*, Lalande (Mlle Fel, débuts.) — M2v. ch. Mlles Petitpas et Jéliotte. — Conc. von. ex. par un élève de Somis. — Pièces de symph. — Le *Dominus regnavit* [Lalande].

201. 8 déc. (M., déc. I, p. 2733.) *Benedictus*, Lalande (Mlle Fel.) — Mvs., Chéron ch. Mlle Petitpas. — 2 airs ital. ch. Jéliotte. — Pièces de symph. — *Confitebor* (Mlle Fel.)

202. 25 déc. (M., *ibid.*) Suite d'airs de noëls ex. par toute la symph. — Mvs., Mouret ch. Mlle Fel. — Des conc. ex. Blavet flûte, Leclair et Guignon [von]. — *Cantate*.

1735

203. 2 févr. (M., févr., p. 392.) *Exaltabo te*, Lalande. — Motet ch. par 2 basses-tailles. — Nouv. conc. [von] comp. et ex. [J.] Aubert. — Pm., Mouret que Mlle Erremens ch. s. — Mgch. (Mlle Fel.)

204. 25 mars. (M., mars, p. 594.) 2 mgch., Lalande (Mlles Erremens et Fel.) — *Benedictus*, pm., Mouret ch. Jéliot. — 2 conc. ex. Blavet [flûte] et Le Clerc [von]. — *Quemadmodum* du même auteur.

205. 30 mars. (M., *ibid.*) *In convertendo*, Lalande. — *Beatus vir*, Mion. — Pm., Le Maire ch. Mlles Fel et Bourbonnois. — *Usquaequo*, Lalande. — Motet, Chéron. — Pièces htb. et bon comp. et ex. [Al. et Girol. I] Besozzi.

206. 31 mars. (M., *ibid.*) Autres pièces htb. et bon comp. et ex. [Al. et Girol. I] Besozzi.

207. 1er avr. et différents jours jusqu'au 17 avr. (Quasimodo.) (M., avr., p. 817.) Des mgch., Lalande. — Des pm. à 1 et 2 v., Mouret, Le Maire, Chéron, Du Bousset etc. — Chœurs du 1er acte de *Jephté*, Montéclair ch. 2 fois. — Mgch., Montéclair. — Récits

ch. Mlles Fel et Erremens et Jéliot. — Pièces htb. et bon comp. et ex. [Al. et Girol. I] Besozzi. — Des conc. ex. Leclair, Guignon, [J.] Aubert, vons et Blavet, flûte.

208. 19 mai (Asc.) et 29 mai (Pent.) (M., mai, p. 1016.) Motets, Lalande et autres. — Pièces de symph. htb. et bon ex. [Al. et Girol I] Besozzi (dernière fois.)

209. 9 juin (Fête-Dieu.) (M., juin, p. 1226.) *Sacris solemnis*, Lalande. — Motet, Destouches (Mlle Fel.) — Conc. von ex. Le Roy (1re fois.) — Pm., Mouret ch. Mlle Fel.

210 15 août. (M., août, p. 1886.) *Regina coeli*, Lalande. — Mgch., Bordier. — *Laudate Deum*, pm., Du Bousset ch. Mlle Erremens et Jéliot. — Pièces de symph. ex. Blavet [flûte] et Guignon [von]. — Mgch., Lalande.

211. 8 sept. (M., sept., p. 2110.) Mgch., Morel. — Pm., Du Bousset ch. Mlle Erremens. — 2 conc. ex. Blavet [flûte] et Guignon [von]. — Mgch., Chéron.

212. 1er nov. (M., nov., p. 2515.) Suite de symphs [J.] Aubert. — *Quemadmodum*, Lalande. — Pm., Du Bousset ch. Mlles Erremens et Jéliot. — Son. flûte ex. Mlle Taillart (1re fois.) — *De profundis*, mgch., Destouches.

213. 8 déc. (M., déc., p. 2732.) Suite de symphs, Mouret. — *Levavi oculos*, Grenet. — Air ital. ch. Thurier (1re fois.) — Pièces de symph. ex. Guignon von et Blavet flûte. — Mgch., Montéclair.

214. 25 déc. (M., *ibid*.) Suite d'airs de noëls ex. par toute la symph. — Motet, Lalande. — Motet, Gilles. — 2 conc. ex. Guignon [von] et Blavet [flûte]. — *Cantate* [ps. 97] (récit *viderunt* ch. Mlle Erremens.)

1736

215. 2 févr. (M., févr., p. 370.) *Exurgat Deus*, Lalande. — Nouv. symph. avec tromps et timb., [J.] Aubert. — Pm., Mouret ch. Mlle Largillière (1re fois.) — Air ital. ch. Mlle Largillière. — *Le Printemps*, Vivaldi ex. Guignon [von]. — *Dominus regnavit* (Mlle Fel.)

216. 18 mars (Passion) et divers jours du mois. (M., mars, p. 569.) Des mgch., Lalande et autres. — Des pm. à 1 et 2 v., Mouret, Le Maire, Du Bousset, Février. — Récits ch. Mlles Erremens, Fel et Largillière et Jéliot. — Plus. fois un duo htb. et bon ex. Igance et Brunet. — Des conc. von et flûte ex. Guignon, [J.] Aubert, Blavet, Lucas.

Le concert continuera jusqu'à Quasimodo (M., *ibid*.)

217. 10 mai (Asc.) et 20 mai (Pent.) M., mai, p. 1015). Motets, Lalande. — Mvs., Le Maire ch. Mlle Largillière. — Pièces vcelle comp. et ex. Lanzetti.

218. 31 mai (Fête-Dieu.) (M., *ibid*.) *Sacris solemnis*, Lalande. — *O Jesu*, pm., Destouches. — Pièces vcelle comp. et ex. Lanzetti.

219. 15 août (M., août, p. 1913.) *Lauda Jerusalem*, Lalande. — Pm., Du Bousset ch. Mlle Fel. — Conc. von. ex. par un élève de Leclair, 17 ans. — *Te Deum*, Lalande.

220. 8 sept. (M., sept., p. 2132.) *Nisi quia Dominus*, Lalande. — Suite de symph., Mouret. — Pm., Mouret, ch. Mlle Largillière. — 2 conc. ex. Guignon [von] et Blavet [flûte]. — Mgch., Chéron.

221. 1er nov. (M., nov., p. 2563.) *Quemadmodum*, Lalande. — Suite de symphs, [J.] Aubert. — Mgch., Bordier. — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Fel. — Plus. pièces de symph. ex. Guignon [von] et Blavet [flûte]. — Mgch.

222. 8 déc. (M., déc., p. 2784.) *Miserere*, Bernier. — Nouv. suite de symph. — Mgch., Dornel. — *Cantemus Domino*, pm., Mouret ch. Mlle Fel. — Air ital., Hendel ch. Cormans. — 2 conc. ex. Guignon [von] et Blavet [flûte]. — Motet, Lalande.

223. 25 déc. (M., *ibid.*) Motet, Gilles. — Suite de noëls ex. par toute la symph. — Mgch., Gervais. — Air ital. ch. Mlle Fel. — Motet, Lalande.

1737

224. 2 févr. (M., févr., p. 389.) Mgch., Du Luc. — Nouv. suite de symph., [J.] Aubert. — Mgch., Chéron. — Mgch., Cordelet. — 2 conc. ex. Guignon [von] et Blavet [flûte]. — *Cantate Domino*, Lalande.

225. 25 mars. (M., mars, p. 601.) *Nisi Dominus*, Lalande. — Conc., Leclair. — Mgch., Colin de Blamont. — Mvs., Du Bousset. — Plus. pièces de symph. ex. Guignon [von] et Blavet [flûte]. — Air ital. — *Exultate justi*, Lalande.

226. Du 7 avr. (Passion) au 28 avr. (Quasimodo.) (M., avr., p. 813.) Des mgch., Lalande, Destouches, Colin de Blamont, Gervais, Brice, Du Luc, Chéron. — Des pm. à 1 et 2 v., Mouret, Le Maire, Cordelet ch. Mlles Erremens, Fel, Bourbonnois. — Des son. dessus de von, Leclair ex. plus. fois Mlle Hotteterre, jeune personne. — Des conc. von comp. et ex. Zuccarini. — Conc. à 2 chœurs, Zuccarini ex. l'auteur et Guignon [vons].

227. 30 mai (Asc.) (M., juin I, p. 1209.) *Diligam te*, Gilles. — Nouv. suite de symphs, [J.] Aubert. — Conc. flûte ex. Buffardin (1re exéc.) — *Cantate*, Chéron.

228. 9 juin (Pent.) (M., *ibid.*) Autre suite de symph., [J.] Aubert. — Motet, Gervais. — Conc. [von] ex. Mlle Hotteterre. — *Te Deum*, Lalande.

229. 2 juin (Fête-Dieu.) (M., *ibid.*) *Pange lingua*, Lalande. — *O Jesu*, pm., Destouches. — Conc. von ex. Angelo Valoti, Ital. — Mgch. (récit *Qui annuntias* ch. Mlle Régnaut.)

230. 15 août. (M., août, p. 1870.) Suite de symph. [J.] Aubert. — *Exultate justi*, Lalande. — Pm. à 2 basses-tailles, Gaumé. — Ar. ital. ch. Mlle Fel. — *In exitu*, Montéclair.

231. 1er nov. (M., nov., p. 2526.) *De profundis*, mgch., Cordelet. — *Cantate*, Chéron. — Plus. pièces de symph. — *Diligam te*, Gilles.

232. 8 déc. (M., déc., p. 2709.) Suite de symph., [J.] Aubert. — *Deus noster*, Cordelet. — *Beatus vir*, Gervais. — Pièces de symph. ex. Blavet [flûte] et Guignon [von]. — *Exultate justi*, Lalande.

233. 25 déc. (M., *ibid.*) Suite d'airs de noëls anciens et modernes. — *Exurgat Deus*, Lalande. — *Dixit*, Lalande. — Mvs., Mouret. — Mvs., Du Bousset. — Plus. pièces de symph. — Motet, Lalande.

1738

234. 2 févr. (M., févr., p. 355.) 3 mgch., Lalande. — Son. à 2 vons, [J.] Aubert. — 2 mvs., Mouret.

235. 23 mars (Passion) et presque tous les jours jusqu'à la fin du mois. (M., mars, p. 590.) Plus. mgch., Lalande, Bernier. — Le 25, mgch., Telleman. — Le dernier concert du mois mgch., Colin de Blamont. — Des pm. à 1 et 2 v., Mouret et Le Maire. — Pièces de symph. — Pièce de symph. comp. et ex. Litterin, tromp., mus. roi de Sardaigne.

236. Du 1er au 13 avr. (Quasimodo.) (M., avr., p. 793.) Motets. — Pièces de symph. ex. Guignon [von], Cupis [von] et Blavet [flûte]. — Le 13 : 3 motets, Colin de Blamont, Battistin et Mondonville.

237. 15 mai (Asc.) (M., mai, p. 1019.) *Cantate Domino*, Bordier. — Suite de symph., Mouret. — Mvs. ch. Mlle Bourbonnois. — Air ital. ch.. Melle Fel — Motet, Lalande.

238. 25 mai (Pent.) (M., *ibid.*) Mgch., Villeneuve. — Suite de symph., [J.] Aubert. — Nouv. pm., Le Maire ch. Mlle Célinie. — *Te Deum*, Colin de Blamont.

239. 2 juin (Fête-Dieu.) (M., juin, p. 1218.) *Pange lingua*, Lalande. — *O Jesu*, mgch., Destouches. — Plus. pièces de symph. — Motet, Lalande.

240. 15 août. (M., août, p. 1863.) Motet, Lalande. — Son. vcelle ex. Barrière. — Mvs., Mouret ch. Mlle Fel. — Conc. [von] ex. Guignon. — Autre mgch.

241. 8 sept. (M., sept., p. 2079.) Motet, Lalande. — Conc. à 3 chœurs, Mondonville. — Son. vcelle comp. et ex. Barrière. — Air ital. ch. Mlle Bourbonnois. — Le *Te Deum* avec timb. et tromps, [Lalande].

242. 1er nov. (M., nov., p. 2495.) *De profundis*, Lalande. — Nouv. carillon, [J.] Aubert ex. par toute la symph. — *Cantate Domino*, Gervais. — Pièces de symph. — Le *Quare fremuerunt*, [Lalande].

243. 8 déc. (M., déc. I, p. 2710.) *Dixit Dominus*, Lalande. — Suite de symph., Mouret. — Mvs., Mouret. — Pièces de symph. ex. Guignon [von] et Blavet [flûte]. — Air ital. ch. Mlle Bourbonnois. — Mgch.

244. 25 déc. (M., *ibid.*) Nouv. carillon ex. par toute la symph. — Suite de noëls. — 2 motets, Lalande. — Conc. [von] comp. et ex. Petit, mus. roi Stanislas, duc de Lorraine. — Plus. pièces de symph. ex. Guignon [von] et Blavet [flûte]. — Mgch., Gilles.

1739

245. 2 févr. (M., févr., p. 374.) Mgch., Lalande. — Conc. tromp. ex. Freihamer. — 2 mvs. ch. Mlle Fel. — 2 mvs. ch. Mlle Bourbonnois. — Son. [à 2 vons], Guignon ex. Greff et l'auteur. — *Cantate Domino*, Lalande.

246. Du 15 mars (Passion) à la fin du mois, différents jours. (M., mars, p. 589.) Plus. motets, Lalande, Bernier, Gilles et d'autres maîtres modernes. — Pièces de symph. von et flûte ex. Guignon, Cupis et Blavet. — Le 31 [*Lauda Jerusalem*] [1], mgch., Mondonville. — Conc. von comp. et ex. Mondonville.

247. 3 avr. (Quasimodo) et 5 avr. (M., avr., p. 803.) Des mgch., Mondonville. — Des conc. [von] comp. et ex. Mondonville.

248. 7 mai (Asc.), 17 mai (Pent.) et 28 mai (Fête-Dieu.) (M., mai, p. 1034.) Plus. motets, Lalande. — Des conc. von et flûte ex. Guignon, [J.] Aubert et Blavet. — Des mvs.

249. 8 sept. (M., sept., p. 2084.) Mgch., Marin. — Conc. [von], Leclair, ex. Dupont. — Air ital. ch. Mlle Fel. — *Lauda Jerusalem*, Mondonville.

250. 1er nov. (M., p. 2705.) Nouv. carillon, Noblet, ex. par toute la symph. — *De profundis*, Lalande. — Conc. [von], Leclair, ex. Dupont. — *Exultate justi*, Naudet.

251. 24 et 25 déc. (M., déc., p. 2928.) Nouv. suite de symph. de noëls. — *Jubilate Deo*, mgch., Mondonville. — Des conc. von et flûte ex. Guignon et Blavet. — Motet, Gilles. — Les 2 jours, *Dominus regnavit*, Mondonville, pour finir.

---

1. D'après le compte-rendu de M. de sept.

1740

252. 2 févr. (M., févr., p. 376.) *Exurgat Deus,* Lalande. — Carillon de symph., [J.] Aubert. — Mvs., Cordelet. — Des conc. flûte et von ex. Blavet et Greff. — Mgch., Lalande.

253. 3 avr. (Passion) et 3 semaines suivantes. (M., avr., p. 785.) Des mgch., Lalande, Gilles, Bernier, Chéron et Mondonville. — Des mvs. avec accomp., Mouret, Le Maire, Du Bousset et Cordelet. — Des conc. flûte et von ex. Blavet, Guignon et Mondonville. — Le dernier concert terminé par un nouv. mgch., Mondonville.

254. (Asc.) (M., mai, p. 1014.) 2 mgch., Blanchard. — 2 conc. ex. Guignon [von] et Blavet [flûte]. — *Benedictus Dominus,* Lalande.

255. 15 août. (M., août, p. 1892.) Mgch., Villeneuve. — Des conc. ex. Guignon [von] et Blavet [flûte]. — Mvs., Cordelet. — *Te Deum,* Lalande.

256. 8 sept. (M., sept., p. 2116.) *Dominus regnavit* (trad. en vers fr. de l'abbé Pellegrin), Villeneuve. — *Jubilate,* Mondonville. — 2 conc. flûte et von ex. Blavet et Guignon. — *Te Deum,* Lalande.

257. 1er nov. (M., nov., p. 2547.) Son. en quatuor, Boismortier. — *Exultate justi,* Lalande. — Conc. [von], Leclair, ex. Dupont. — *Diligam te,* Gilles.

258. 8 déc. (M., déc., p. 2751.) Son. en quatuor, Boismortier. — *Exurgat Deus,* Lalande. — Conc. joué sur 2 flûtes à bec par Rostenne seul. — Conc. von ex. Guignon. — Mgch., Lalande.

259. 25 déc. (M., *ibid.*) *Exurgat Deus,* Lalande. — Suite de noëls anciens et modernes ex. par toute la symph. — Mvs., Gaumé. — Plus. conc. von et flûte. — *Confitemini.*

1741

260. 2 févr. (M., févr., p. 391.) *Nisi quia Dominus,* Lalande. — Conc. [von] ex. Canavas. — Mgch., Spourni. — Pièces de symph. — *Dixit Dominus,* Lalande.

261. 19 mars (Passion) et 3 semaines suivantes. (M., mars, p. 617.) Des mgch., Lalande, dont plus. fois le *Miserere* [ps. 50] (récits *amplius lava me* et *sacrificium Deo* ch. Mlle Le Maure), Madin et autres maîtres anciens et modernes. — Plus. mvs. ch. Mlle Chevalier (débuts.) — Airs ital. ch. Mlle Fel. — Plus. conc. et autres pièces de symph., flûte, von et bon ex. Blavet, Guignon et Ruault.

262. 11 mai (Asc.) (M., mai, 1045.) *Lauda Jerusalem,* Le Vasseur. — Pièce de symph. bon ex. Ruault. — *Quemadmodum,* Lalande (Mlles Fel et Chevalier.) — *Exaudiat Dominus,* Boismortier.

263. 21 mai (Pent.) (M., *ibid.*) *Lauda Jerusalem,* Chéron. — Mvs. ch. Mlle Chevalier. — Plus. pièces de symph. — *Magnus Dominus,* Lalande.

264. 1er juin (Fête-Dieu.) (M., juin I, p. 1239.) *Magnus Dominus,* mgch., Thomas. — Conc. htb. ex. Celle, MR. — *O Jesu,* mgch., Destouches (Mlles Fel et Chevalier.) — Mgch., Chéron.

265. 15 août. (M., août, p. 1904.) *Exaltabo te,* mgch., Dubreuil, MM. — Conc. ex. Lavau. — Mvs., Le Maire. — Plus. pièces de symph. — *Exaudiat te Dominus,* Boismortier.

266. 2 sept. (M., sept., p. 2092.) *Lauda Jerusalem*, Le Vasseur. — Son. à 2 vons, Le Clerc ex. Gaviniès et Labbé. — C[ille] ital. et air ital. ch. M[lle] Monza, Ital., de l'Opéra de Londres. — 2 mgch. (M[lles] Fel et Chevalier.)

267. 1[er] nov. (M., nov., p. 2519.) *De profundis*, Lalande. — Double quatuor, symph., Blainville. — *Exultate justi*, mvs., Cordelet. — Son. von comp. et ex. Marcel cadet, mus. Électeur de Bavière. — 2 airs ital. ch. M[lle] Monza. — *Le Printemps*, Vivaldi ex. Gaviniès [von] accomp. de toute la symph. — Mgch., Boismortier.

268. 8 déc. (M., déc. I, p. 2743.) Mgch., Février. — Conc. von comp. et ex. Marcel cadet. — 2 mvs. — Mgch., Boismortier.

269. 24 déc. (M., *ibid.*) *Exurgat Deus*, Lalande. — Suite de noëls anciens et modernes ex. par toute la symph. — Mvs., Gaumé. — Conc. [von], Tartini ex. Petit. — *Exultate justi*, Lalande.

270. 25 déc. (M., *ibid.*) *Diligam te*, Gilles. — Autre suite de noels. — Mvs., Le Maire. — Son. à von seul, Leclair ex. Petit. — *Confitemini*, Lalande.

1742

271. 2 févr. (M., févr., p. 391.) Mgch., Madin. — *Confitebor*, Lalande. — Conc. von Le Clair, ex. Petit. — Autre motet, Madin. — Récits ch. Poirier, MR, dans les 3 motets.

272. Du 11 mars (Passion) au 30 mars. (M., mars, p. 618.) Plus. mgch., Lalande, Bernier, Madin et Mondonville. — Des mvs. avec accomp., Mouret, Le Maire et Cordelet. — Plus. conc. flûte et von ex. Blavet et Mondonville. — Récits ch. Poirier dans presque tous les motets.

273. 3 mai (Asc.), 13 mai (Pent.) et 24 mai (Fête-Dieu.) (M., mai, p. 1256.) Des mgch., Lalande, Niel et Mondonville. — Des mvs., Gaumé et Du Bousset. — Cupis et Mondonville ex. chacun des son. et des conc. von. — Tous les concerts finis par un mgch.

274. 15 août. (M., août, p. 1886.) *Lauda Jerusalem*, Chéron. — Conc., Vivaldi. — Mvs., Le Menu. — Conc. [von] comp. et ex. Mondonville. — *Jubilate Deo*, Mondonville.

275. 8 sept. (M., sept., p. 2103.) *Lauda Jerusalem*, Mondonville. — Conc. [flûte] x. Blavet. — M2v., Le Maire. — Conc. [von] ex. Mondonville. — *Cantate Domino* nouv., Mondonville.

276. 1[er] nov. (M., nov., p. 2547.) *De profundis*, Blanchard. — Conc. flûte trav. ex. Blavet. — Conc. von ex. Mondonville. — Autre mgch., Blanchard. — Récits ch. Poirier dans les 2 motets.

277. 8 déc. (M., déc., p. 2752.) *Laudate nomen Domini* nouv., Mondonville. — Conc. [von] Leclair ex. Mangean. — *Alma Dei Genitrix*, mvs., Le Maire. — Conc. [von] ex. Mondonville. — *Venite exultemus*, Mondonville.

278. 25 déc. (M., *ibid.*) [*Fugit nox*], mgch. mêlé de noëls, Boismortier. — Conc. [flûte] ex. Blavet. — Mgch., Blanchard. — Conc. von ex. Mondonville. — Mgch., Mondonville.

1743

279. 2 févr. (M., févr., p. 403.) *Cantate Domino*, mgch., Boismortier. — Conc. [von], Guillemin ex. Mangean. — *Lauda Jerusalem*, Mondonville. — Conc. [von] ex. Mondonville. — Mgch., Blanchard. — Récits ch. Poirier dans les 3 motets.

280. 25 mars. (M., mars, p 586.) *Cantate Domino*, mgch., Le Vasseur. — Conc. flûte trav. ex. Blavet. — Mgch., Mondonville. — Mgch., Lalande. — Récits ch. Poirier.

281. Du 31 mars (Passion) au 21 avr. (Quasimodo), différents jours : (M., avr., p. 793.) Plus. mgch., Lalande et Mondonville. — Des mvs., Mouret, Le Maire et Cordelet. — Plus. conc. flûte trav. et von ex. Blavet et Mondonville. — Récits ch. Poirier dans presque tous les motets.

282. 23 mai (Asc.) (M., mai, p. 1032.) *Exaltabo te Deus*, Lalande. — Son. à 2 vons, Leclair ex. par 2 jeunes symphonistes. — Pm., Cordelet, ch. Mlles Fel et Bourbonnois. — Pm., Mouret ch. Mlle Chevalier. — Mgch., Mondonville.

283. 2 juin (Pent.) (M., juin I, p. 1235.) *Lauda Jerusalem*, mgch., Chéron. — 2 conc. flûte trav. et von ex. Blavet et Mondonville. — 2 mvs., Mouret. — *Jubilate Deo*, Mondonville.

284. 13 juin (Fête-Dieu.) (M., *ibid.*) *Sacris solemnis*, Lalande. — 2 conc. [flûte et von] ex. Blavet et Mondonville. — *O Jesu*, pm., Destouches. — *Venite exultemus*, Mondonville (Poirier.)

285. 15 août. (M. août, p. 1867.) Mgch., [F. A.] Philidor. — Conc. flûte trav. ex. Blavet. — Mgch., Lalande (Mlle Romainville, 1re fois.) — Conc. [von] ex. Mondonville. — Nouv. mgch., Mondonville.

286. 8 sept. (M., sept., p. 2103.) *Quare fremuerunt*, Lalande. — Mvs., Lemaire. — Conc. von ex. Mondonville. — Mvs. avec accomp. ch. Mlle Romainville. — Nouv. mgch., Mondonville (Poirier.)

287. 1er nov. (M., nov., p. 2523.) Confitebor, Lalande. — Conc. flûte trav. ex. Blavet. — Mvs., Mouret, ch. Mlle Romainville. — Conc. dessus de von ex. Mondonville. — Mgch., Mondonville.

288. 9 déc. (M., déc., p. 2750.) *Exultate justi*, mgch., Daquin. — Conc., Handel ex. par toute la symph. — Mvs., Le Maire, ch. Mlle Chevalier. — Son. von avec accomp. comp. et ex. Piantanida. — Pm., Mouret, ch. Poirier. — *Nisi Dominus*, mgch., Mondonville.

289. 25 déc. (M., *ibid.*) *Fugit nox*, Boismortier. — Des conc. flûte trav. et von. — 2 mvs. — *Venite exultemus*, Mondonville.

1744

290. 2 févr. (M., févr., p. 398.) *Dixit Dominus*, Lalande. — Air de flûte ex. Blavet. — Mvs., Gaumé. — Conc. von ex. Mondonville. — *Alma Dei Genitrix*, mvs., Le Maire. — *Dominus regnavit*, mgch., Mondonville.

291. 23 mars (Passion) et 25 mars. (M., mars. p. 598.) *Dixit Dominus*, Lalande. — Morceau pour htb. ex. Selle. — Mvs., Le Maire. — *Jubilate*, Mondonville.

292. 29 mars et différents jours du 1er au 12 avr. (M., avr., p. 836.) Des motets, Lalande, Mondonville et Pélissier fils. — *Venite exultemus*, mgch., [Ph.] Cardonne. — Des mvs., Mouret, Lemaire, Du Bousset et Cordelet. — Morceaux de symph. htb. ex. Selle et vcelle ex. Chrétien. — Conc. [von] Le Clair ex. Labbé. — Des conc. flûte trav. et von ex. Blavet et Mondonville. — Récits ch. Poirier dans presque tous les motets.

293. 4 juin (Fête-Dieu.) (M., juin I, p. 1260.) *Sacris solemnis*, Lalande. — Conc. [von] ex. Labbé. — *O Jesu*, pm., Destouches. — *Lauda Jerusalem*, Mondonville. — Récits ch. Poirier.

1er novembre. Pas de concert, le roi logeant aux Tuileries.

294. 8 déc. (M., déc., p. 146.) Presque tout le *Te Deum* ch. aux Fermiers généraux pour la convalescence du roi. — Chœur *natum fecit Dominus* du *Cantate* de Lalande. — Récit *viderunt* du *Domine salvum fac regem* de Rebel. — *Gloria patri* du *Dixit* de Lalande. — Conc. [von] ex. Mondonville. — Mlles Fel, Romainville et Chevalier, Benoit et Poirier ch. dans le concert.

295. 25 déc. (M., *ibid.*) Suite de noëls, Francoeur. — *Confitemini*, Lalande. — Conc. [flûte] ex. Blavet. — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Chevalier. — Conc. [von] ex. Mondonville. — *Jubilate Deo*, Mondonville. — Mlles Fel et Romainville, Benoit ch. dans le concert.

1745

296. 2 févr. (M., févr. I, p. 170.) *Confitemini* et *Quemadmodum*, Lalande. — Conc. pardessus de viole ex. Mlle Lévi, venant de Rouen. — Conc. [von] ex. Mondonville. — *Jubilate Deo omnis terra*, Mondonville.

297. 25 mars. (M., mars, p. 163.) Motet, Chéron. — Conc. pardessus de viole ex. Mlle Lévi. — *Dixit*, Lalande. — Conc. [von] ex. Mondonville. — [*Dominus*] *Regnavit*, Mondonville.

298. 4 avr. (Passion.) (M., avr., p. 139). *Dominus regnavit*, Lalande. — Conc. [pardessus de viole] ex. Mlle Lévi. — *Diligam te*, Gilles. — Mondonville [von] j. s. — *Lauda Jerusalem*, Mondonville.

299. 11 avr. (M., *ibid.*) Mlle Lévi [pardessus de viole]. — *Venite exultemus*, Mondonville. — Conc. [à 2 vons], Guignon ex. l'auteur et Mondonville. — *Miserere*, Lalande.

300. 15 avr. (M., *ibid.*) *Quare fremuerunt*, Lalande. — *Confitebor tibi Domine*, Lalande. — Conc. [pardessus de viole] ex. Mlle Lévi. — Pièces de von en duo, Guignon ex. l'auteur et Mondonville. — *Magnus Dominus*, mgch., Mondonville.

301. 16 avr. (M., *ibid.*) *Sacris solemnis*, Lalande. — Conc. [pardessus de viole] ex. Mlle Lévi. — *O Jesu*, mgch., Destouches. — Conc. [à 2 vons], Guignon ex. l'auteur et Mondonville. — *Venite exultemus*, Mondonville.

302. 17 avr. (M. *ibid.*) *Dominus regnavit*, Mondonville. — Conc. [pardessus de viole] ex. Mlle Lévi. — *Venite exultemus*, pm., Mouret. — Symphs [à 2 vons], Guignon ex. l'auteur et Mondonville. — *Miserere*, Lalande.

303. 18 avr. (M., *ibid.*) *O filii*, Lalande. — Conc. [pardessus de viole] ex. Mlle Lévi. — *Quemadmodum*, pm., Mouret. — Conc. [flûte] ex. Blavet. — *Ecce triumphat in caelis*, Le Maître. — Pièces à 2 vons, Guignon ex. l'auteur et Mondonville. — *Jubilate Deo*, Mondonville.

304. 19 avr. (Pâques.) (M., *ibid.*) *Confitebor*. — Conc. [pardessus de viole] ex. Mlle Lévi. — *Confitemini* en duo, Cordelet. — Conc. [flûte] ex. Blavet. — *Alma Dei Genitrix*, Le Maire. — Pièces à 2 vons, Guignon ex. l'auteur et Mondonville. — *Bonum est*, Mondonville.

305. 20 avr. (M., *ibid.*) *Dixit*, Lalande. — Conc. pardessus de viole ex. Mlle Lévi. — *Cantate Domino*, pm., Mouret. — Conc. flûte ex. Blavet. — *Benedictus Dominus*, pm., Mouret. — Duo [de vons], Guignon ex. l'auteur et Mondonville. — *Magnus Dominus*, Mondonville.

306. 21 avr. (M., *ibid.*) *Te Deum*, Lalande. — Conc. [pardessus de viole] ex. Mlle Lévi. — *Confitemini*, Cordelet. — Symphs [2 vons], Guignon ex. l'auteur et Mondonville. — *Omnes gentes*, nouv. mgch., Mondonville.

307. 25 avr. (M., *ibid.*) *Te Deum*, Lalande. — Son. vcelle ex. Massart. — Pm., Jacques, marchand éventailliste [1], ch. Mlle Fel. — Pièce à 2 vons, Guignon ex. l'auteur et Mondonville. — *Omnes gentes*, Mondonville.

308. 25 avr. (M., *ibid.*) *Venite exultemus*, Mondonville. — Conc. [flûte] ex. Blavet. — *Benedictus Dominus*, pm., Mouret. — Conc. [pardessus de viole] ex. Mlle Lévi. — *O sacrum convivium*, pm., Mouret. — Pièces à 2 vons, Guignon ex. l'auteur et Mondonville. — *Nisi Dominus* Mondonville. — Mlles Fel, Chevalier, Romainville et Bourbonnois, Benoit, Poirier et Malines ch. dans le concert.

309. 6 juin (Pent.) (M., juin I, p. 133.) [*In*] *Domino confido*, mgch., abbé Vignot, jeune homme. — Conc. von comp. et ex. Marrella. — *Quemadmodum*, Mouret ch. Mlle Romainville. — Quatuor, Telemann ex. [J. B. A.] Forqueray, Blavet, Marrella et Labbé — *Lauda Jerusalem*, Mondonville. — Récits ch. Mlles Fel, Chevalier et Bourbonnois, Poirier et Maline.

310. 8 juin. (M., *ibid.*) *Cantemus Domino*, mgch., Le Vens. — Son. à von seul, Leclair ex. Marrella. — *Benedictus Dominus*, Mouret ch. Poirier. — Quatuor, Telemann ex. [J. B. A.] Forqueray, Blavet, Marrella et Labbé. — *Qui confidunt in Domino*, mgch., Mondonville.

311. 13 juin. (M., *ibid.*) *Levavi oculos*, mgch., Corrette. — Conc. [von] ex. Marrella. — *O sacrum convivium*, Mouret ch. Mlles Bourbonnois et Romainville. — Quatuor, Telemann ex. [J. B. A.] Forqueray, Blavet, Marrella et Labbé. — *Magnus Dominus*, Mondonville.

312. 17 juin (Fête-Dieu.) (M., *ibid.*) *Cantate Domino* [ps. 97] Lalande (récit *viderunt* ch. Mlle Chevalier.) — Son. à von seul ex. Marrella. — *Venite exultemus*, Mouret ch. Mlle Romainville. — Quatuor, Telemann ex. [J. B. A.] Forqueray, Blavet, Marrella et Labbé. — *Qui confidunt in Domino*, Mondonville.

313. 20 juin. (M., *ibid.*) *Magnus Dominus*, Mondonville. — Conc. [von] ex. Marrella. — Chœur du 1er acte de *Jephté* [Montéclair]. — Quatuor, Telemann ex. [J. B. A.] Forqueray, Blavet, Marrella et Labbé. — *Cantate Domino*, Lalande.

1er nov. Concert annoncé dans M., nov., p. 181. Programme non indiqué.

314. 8 déc. (M., déc. I, p. 152.) *Cantate Domino c. n.*, Lalande. — Conc. [flûte] ex. Blavet. — *Venite exultemus*, Mouret. — Conc. [von] ex. Mondonville. — *Dominus regnavit*, Mondonville. — Mlles Fel, Chevalier et Romainville, Poirier et Malines ch. dans le concert.

315. 25 déc. (M., déc. II, p. 121.) *Diligam te*, Gilles. — (Mlles Romainville et Bourbonnois, Malines.) — *Benedictus*, Mouret ch. Poirier. — Conc. von ex. Mondonville. — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Chevalier. — *Venite exultemus*, Mondonville (Mlle Fel, Malines.)

1746

316. 2 févr. (M., févr., p. 157.) *Diligam te*, Gilles. — Conc. [flûte ex.] Blavet. — *Cantate Domino* [ps. 97], Lalande (récit *viderunt* ch. Mlle Chevalier.) — Conc. [von] ex. Mondonville. — *Bonum est*, Mondonville (Benoit.) — Mlles Fel, Romainville et Bourbonnois, Poirier et Malines ch. dans le concert.

317. 25 mars. (M., avr., p. 150.) *Confitebor*, Lalande. — Conc. flûte trav. ex. Vincent. — *Benedictus*, Mouret. — Mondonville [von] j. s. — *Jubilate Deo*, Mondonville.

---

1. Voir ci-dessus p. 94.

318. 27 mars (Passion.) (M., *ibid.*) *Confitemini*, Lalande. — Blavet j. s. un conc. [flûte]. — *Diligam te*, Gilles. — Mondonville et Guignon j. [duo de vons].

319. 31 mars. (M., *ibid.*) *Miserere mei Deus quoniam*, Bernier. — Conc., Vivaldi. — *Dixit Dominus*, Lalande. — Mondonville [von] j. s. — *Dominus regnavit*, Mondonville.

320. 3 avr. (M., *ibid.*) *Nisi Dominus*, Mondonville. — Duo de symph. [von et flûte] ex. Guignon et Blavet. — *Laudate Dominum o. g.*, mgch., Blanchard. — Mondonville et Guignon j. ensemble [vons]. — *Miserere*, Lalande.

321. 6 avr. (M., *ibid.*) *Exultate justi*, Lalande. — Conc., Vivaldi. — *Laudate Dominum q. b.*, mgch., Blanchard. — Mondonville [von] j. s. — *Lauda Jerusalem*, Mondonville.

322. 7 avr. (M., *ibid.*) *Confitebor*, Lalande. — Trio de symph. ex. Blavet, Greff et Labbé. — *Conserva me*, mgch., Blanchard. — Mondonville [von] j. s. — *Venite exultemus*, Mondonville.

323. 8 avr. (M., *ibid.*) *Laudate Dominum o. g.*, Blanchard. — Blavet [flûte] j. s. — *Nisi Dominus*, Mondonville. — Mondonville j. avec Guignon [duo de vons]. — *Miserere*, Lalande.

324. 9 avr. (M., *ibid.*) *Regina coeli*, mgch., Blanchard. — Guignon [von] j. s. — *Jubilate Deo*, Mondonville. — Mondonville j. avec Guignon [duo de vons]. — *Deus qui doces*, mgch., Blanchard.

325. 10 avr. (Pâques.) (M., *ibid.*) *Cantate Domino c. n.*, Lalande. — Mondonville [von] j. s. — *Conserva me*, Blanchard. — Mondonville j. avec Guignon [duo de vons]. — *Venite exultemus*, Mondonville.

326. 11 avr. (M., *ibid.*) *Regina coeli*, Blanchard. — Guignon [von] j. s. — *Omnes gentes*, Mondonville. — Guignon j. avec Mondonville [duo de vons]. — *Te Deum*, de Blamont.

327. 12 avr. (M., *ibid.*) *Quemadmodum*, Lalande. — Mondonville [von] j. s. — *Laudate pueri*, mgch., Blanchard. — Guignon et Mondonville j. ensemble [duo de vons]. — *Dominus regnavit*, Lalande.

328. 15 avr. (M., *ibid.*) *Diligam te*, Gilles. — Guignon [von] j. s. — *Deus qui doces*, Blanchard. — Guignon et Mondonville j. un duo [de vons]. — *Bonum est*, Mondonville.

329. 17 avr. (M., *ibid.*) *Cantate Domino c. n.*, mgch., Mondonville. — *Le Printemps*, conc., Vivaldi. — *Laudate Dominum q. b.*, Blanchard. — Mondonville et Guignon [vons] j. ensemble. — *Venite exultemus*, Mondonville.

330. Durant les 3 semaines écoulées (M., avr., p. 150.) Mlles Fel et Bourbonnois, Benoit, Poirier et Malines ch. dans le concert.

331. 19 mai (Asc.) (M., juin I, p. 151). *Laudate Dominum q. b.*, Blanchard. — Son. à 2 vons ex. Labbé et Dupont. — *Benedictus*, Mouret ch. Poirier. — Conc. von [ex.] Mondonville. — *Bonum est*, Mondonville (Mlles Chevalier et Fel, Poirier.)

332. 8 déc. (M., déc. I, p. 145.) *Exaltabo te Domine*, Lalande. — Conc. [flûte] ex. Blavet. — *Quare fremuerunt*, Lalande. — Conc. [von, J.] Aubert ex. Mondonville. — *Jubilate Deo*, Mondonville.

333. 25 déc. (M., déc. II, p. 165). *Cantate Domino* [ps. 97] Lalande (1er récit ch. Mlle Romainville, *Viderunt* ch. Mlle Chevalier.) — *Gloria patri* du *Dixit* de Lalande ch. Poirier. — Suite de noëls anciens ex. par la symph. — *Ode à la Fortune* (paroles de [J. J.] Rousseau), Royer ch. Benoit. — Mondonville [von] j. s. — *Dominus regnavit*, Mondonville (Mlle Fel et Maline.)

1747

334. 2 févr. (M., févr., p. 152.) *Confitebor*, Lalande. — Conc. [flûte] ex. Blavet. — *Confitemini*, Lalande (Mlle Riquier.) — Conc. [von ex.] Mondonville. — *Magnus Dominus*, Mondonville.

335. 19 mars (Passion.) (M., avr., p. 106.) *Confitebor tibi*, Lalande. — Conc. [flûte] ex. Blavet. — *Confitemini*, Lalande. — *Bonum est*, Mondonville.

336. 25 mars (M., *ibid.*) *Lauda Jerusalem*, Lalande (récit *qui posuit* ch. Mlle Riquier.) — Conc. [flûte] ex. Blavet. — Mondonville [von] j. s. — *Nisi Dominus*, Mondonville.

337. 26 mars. (M., *ibid.*) *Cantate Domino* [ps. 95], mgch., Duluc (récit *laetentur coeli* ch. Mlle Riquier.) — Conc. [flûte] ex. Blavet. — *Laudate Dominum o. g.*, mgch., Mondonville. — Mondonville [von] j. s. — *Miserere*, Lalande.

338. 29 mars. (M., *ibid.*) *Lauda Jerusalem*, Lalande (récit *qui posuit* ch. Mlle Riquier.) — Conc. [flûte] ex. Blavet. — *Diligam te*, Gilles. — *Bonum est*, Mondonville.

339. 30 mars. (M., *ibid.*) *Exurgat Deus*, Lalande (récit *regna terrae* ch. Mlle Riquier.) — Conc. [flûte] ex. Blavet. — *Exaltabo te Deus*, Lalande. — Mondonville [von] j. s. — *Dominus regnavit*, Lalande.

340. 31 mars. (M., *ibid.*) *Cantate Domino* [ps. 95] Duluc (récit *laetentur coeli* ch. Mlle Riquier.) — Conc. [flûte] ex. Blavet. — *Nisi Dominus*, Mondonville. — Mondonville [von] j. s. — *Miserere*, Lalande.

341. 1er avr. (M., *ibid.*) *O filii*, Lalande. — Conc. [flûte] ex. Blavet. — *Confitebor tibi*, Lalande. — Mondonville [von] j. s. — *Jubilate Deo*, Mondonville.

342. 2 avr. (Pâques.) (M., *ibid.*) *Confitemini* [ps. 104] Lalande (récit *expandit nubem* ch. Mlle Riquier.) — Conc. [flûte] ex. Blavet. — *Cantate Domino*, Lalande. — *Venite exultemus*, Mondonville.

343. 3 avr. (M., *ibid.*) *Laetatus sum*, mgch., Martin. — Son. vcelle comp. et ex. Martin. — *Exaltabo te Deus*, Lalande. — Mondonville [von] j. s. — *Magnus Dominus*, Mondonville.

344. 4 avr. (M., *ibid.*) *Venite exultemus*, mgch., Davesne. — Conc. [flûte] ex. Blavet. — *Diligam te*, Gilles. — Mondonville [von] j. s. — *Lauda Jerusalem*, Lalande.

345. 7 avr. (M., *ibid.*) *Exurgat Deus*, Lalande (récit *regna terrae* ch. Mlle Riquier.) — Conc. [flûte] ex. Blavet. — *Dominus regnavit*, Lalande. — Mondonville [von] j. s. — *Jubilate Deo*, Mondonville.

346. 9 avr. (M., *ibid.*) *Confitemini Domino*, Lalande (récit *expandit nubem* ch. Mlle Riquier.) — Conc. [flûte] ex. Blavet. — *Cantate Domino*, Lalande. — Mondonville [von] j. s. — *Venite exultemus*, Mondonville.

347. 11 mai (Asc.) (M., mai, p. 120.) *Quemadmodum*, Lalande (Benoit et Poirier.) — Conc. [flûte] ex. Blavet. — *Exaltabo te* [ps. 144] Lalande (récit *suavis Dominus* ch. Mlle Chevalier.) — Conc. voix et von, Mondonville ex. Mlle Fel et l'auteur. — *Magnus Dominus*, Mondonville.

Le concert est interrompu ensuite jusqu'à la Toussaint (M., juin, p. 118 et nov., p. 123.)

348. 1er nov. (M., nov., p. 123.) *Lauda Jerusalem*, Lalande. — Conc. [flûte ex.] Blavet. — *Diligam te*, Gilles. — Son. à von seul, Tartini ex. Petit. — *Jubilate Deo*, Mondonville.

349. 8 déc. (M., déc. I, p. 122.) *Exaltabo te*, Lalande. — *Quemadmodum*, Mouret. — Conc. [flûte] ex. Blavet. — *La Prise de Bergopsoom*, cant., Bury. — Son. à von seul comp. et ex. Pagin. — *Magnus Dominus*, Mondonville.

350. 24 déc. (M., déc. II, p. 122.) *Bonum est*, Mondonville. — Suite de noëls. — *Confitebor*, Lalande. — Conc. [von] Tartini ex. Pagin. — *Venite exultemus*, Mondonville. — Jéliote ch. dans le concert.

351. 25 déc. (M., *ibid.*) *Quare fremuerunt*, Lalande. — Suite de noëls. — *Cantate Domino*, Lalande. — Conc. [von ex.] Pagin. — *Dominus regnavit*, Mondonville. — Jéliote ch. dans le concert.

1748

352. 2 févr. (M., févr., p. 129.) *Dominus regnavit*, Lalande. — Trio ex. Blavet, Greff et Labbé. — *Lauda Jerusalem*, Lalande. — Pagin [von] j. s. — *Nisi Dominus*, Mondonville.

353. 25 mars. (M., avr., p. 124.) *Quemadmodum*, Lalande. — Conc. [flûte ex.] Blavet. — *Exaltabo te*, Lalande. — L'Abbé [von] j. s. — *Dominus regnavit*, Lalande.

354. 31 mars. (M., *ibid.*) *Dixit Dominus*, Lalande. — Blavet flûtiste. — *Diligam te*, Gilles. — L'Abbé, von. — *Confitemini*, Lalande.

355. 7 avr. (M., *ibid.*) *Magnus Dominus*, Mondonville. — L'Abbé [von] j. s. — *Miserere*, Lalande.

356. 10 avr. (M., *ibid.*) *Exultate justi*, Lalande. — Gaviniès [von] j. s. — *Quemadmodum*, Mouret ch. Mlle Gautier. — Conc. [von] ex. L'Abbé. — *De profundis*, nouv. mgch., Mondonville.

357. 11 avr. (M., *ibid.*) *Lauda Jerusalem*, Lalande. — L'Abbé [von]. — *Quare fremuerunt*, pm., Le Vasseur ch. Mlle Gondrée. — *Bonum est*, Mondonville.

358. 12 avr. (M., *ibid.*) Le *De profundis*. — Conc. [von] ex. Labbé. — *Quare fremuerunt*, Le Vasseur. — Conc. [von] ex. Gaviniès. — *Miserere*, Lalande.

359. 13 avr. (M., *ibid.*) *O filii*, Lalande. — L'Abbé, von. — *Confitebor*, Lalande. — *Regina coeli*, pm., Mouret ch. Mlle Gautier. — Gaviniès, von. — *Jubilate Deo*, Mondonville.

360. 14 avr. (Pâques.) (M., *ibid.*) *Dominus regnavit* et *Cantate Domino*, Lalande. — *Cantemus Domino*, Mouret. — *Venite exultemus*, Mondonville. — Symphs [von ex.] Gaviniès et Labbé.

361. 15 avr. (M., *ibid.*) *Lauda Jerusalem*, mgch., Corrette. — Gaviniès [von] et Labbé [von] jouent seuls. — *Regina coeli*, Mouret ch. Mlle Gautier. — *Bonum est*, Mondonville.

362. 16 avr. (M., *ibid.*) *Quare fremuerunt*, Lalande. — *Dominus regnavit*, mgch., Fanton. — *Cantemus Domino*, Mouret ch. Mlle Gondrée. — *Nisi Dominus*, Mondonville. — Conc. [von ex.] L'Abbé. — Conc. [von ex.] Gaviniès.

363. 19 avr. (M., *ibid.*) *In exitu*, nouv. mgch., Martin. — L'Abbé et Gaviniès jouent [chacun] leur conc. [von]. — *Benedictus Dominus*, Mouret. — *Usquaequo*, Mouret. — *Dominus regnavit*, Mondonville.

364. 21 avr. (Quasimodo.) (M., *ibid.*) *Magnus Dominus*, Mondonville. — *Cantate Domino*, Lalande. — *Cantemus Domino*, Mouret. — L'Abbé [von] et Gaviniès [von] jouent seuls. — *Venite exultemus*, Mondonville.

365. 23 mai (Asc.) (M., juin I, p. 132.) *Quemadmodum*, Lalande. — Conc. [flûte ex.] Blavet. — *Quare fremuerunt*, Lalande. — L'Abbé j. s. du von. — *Dominus regnavit*, Mondonville.

366. 2 juin (Pent.) (M., *ibid.*) *Cantate Domino*, Lalande. — Conc. [flûte] ex. Blavet. — *In exitu*, nouv. mgch., Adelphati [Adolfati]. — Conc. [von ex.] L'Abbé. — *Bonum est*, Mondonville.

En juillet annonce de la nomination de Royer. Concerts interrompus jusqu'à la Toussaint (M., juil., p. 153, et oct., p. 187.)

367. 1er nov. (M., nov., p. 166.) *In exitu*, Adolfati. — Conc. flûte all. ex. Taillard. — *Jubilate Deo*, mgch., Fanton. — Pm., Mouret ch. Mlle Duval. — Conc. [von] Tartini ex. Pagin. — *De profundis*, Mondonville.

368. 9 déc. (M., déc. I, p. 177.) *Cantate Domino*, mgch., Fanton. — Conc. htb. ex. Solicoffe, Ital. [Zollikofer]. — *Cantemus Domino*, m2v., Mouret ch. Mlle Chevalier et l'abbé Joguet. — Conc. [von] ex. Pagin. — *Magnus Dominus*, Mondonville.

369. 24 déc. (M., déc. II, p. 181.) *Notte natale*, Corelli. — *Diligam te*, mgch., Madin. — Symph., Guignon ex. par 2 cors de ch. all. — *Cantemus Domino*, Mouret ch. Mlle Chevalier et Joguet. — Gaviniès [von] j. s. — *Bonum est*, Mondonville.

370. 25 déc. (M., *ibid.*) Suite de symph., Guignon ex. par 2 cors de ch. all. — *Cantate*, Lalande. — Conc. flûte all. ex. Taillard. — *Beati omnes*, m2v., Gaumé ch. Malines et Joguet. — Pagin [von] j. s. — *Venite exultemus*, Mondonville.

1749

371. 1er févr. (M., févr., p. 154.) 1re son. des Pièces de clavecin de Mondonville mise en grand concert. — *Exaltabo te Domine*, Lalande. — Son. comp. et ex. Blavet [flûte] accomp. de Gaviniès [von]. — *Paratum cor*, pm. ch. Joguet. — Canavas [von] j. s. — *Bonum est*, Mondonville.

372. 2 févr. (M., *ibid.*) 1re son. des Pièces de clavecin de Mondonville mise en grand concert. — *Diligam te*, Madin. — Taillard [flûte] j. s. — *Paratum cor* ch. Joguet. — Pagin [von] j. s. — *Dominus regnavit*, Mondonville.

373. 23 mars. (M., mai, p. 162.) 3e son. des Pièces de clavecin de Mondonville mise en grand concert. — *Confitemini*, Lalande. — Taillard, flûte all., j. s. — *Quam dilecta*, pm., Villeneuve ch. Mlle Duperei (1re fois) et les chœurs. — Pagin [von] j. s. — *Jubilate*, Mondonville.

374. 25 mars. (M., *ibid.*) 1re son. des Pièces de clavecin de Mondonville en symph. — *Exaltabo te*, Lalande. — Taillard, flûte all. — *Quemadmodum*, Mouret ch. Mlle Duperey. — Gaviniès [von] j. s. *Magnus Dominus*, Mondonville.

375. 28 mars. (M., *ibid.*) 3e son. des Pièces de clavecin de Mondonville [en symph.] — *Beatus vir*, mgch., Cordelet. — Son. en duo, Gianotti ex. Labbé et Dupont [vons]. — *Lauda Jerusalem*, Lalande. — Pagin [von] j. s. — *Nisi Dominus*, Mondonville.

376. 30 mars (Rameaux.) (M., *ibid.*) Symph., Alberti. — *Cantate Domino*, mgch., Fanton. — Pagin [von] j. s. — *Quemadmodum*, Mouret ch. Mlle Duperei. — Duo [de vons] ex. Guignon et Gaviniès. — *De profundis*, Mondonville.

377. 31 mars. (M., *ibid.*) *Nisi Dominus*, Mondonville. — L'Abbé [von] j. s. — *Cantemus Domino*, Mouret ch. Mlle Chevalier et Joguet. — Guignon et Gaviniès [vons]. — *Miserere*, Adolfati.

378. 1er avr. (M., *ibid.*) Suite de symphs, Alberti. — *Laudate Dominum*, d'Avesnes. — Conc. [von] ex. Gaviniès. — *Diligam te*, Madin. — Les duo [de vons ex.] Gaviniès et Guignon. — *Miserere*, Adolfati.

379. 2 avr. (M., *ibid.*) 5e suite des Pièces de clavecin de Mondonville [en symph.] — *Jubilate Deo*, Mondonville. — Pagin [von] j. s. — *Domine non est exaltatum*, Plessis cadet ch. de La Mart. — Les duo [de vons] de Gaviniès et Guignon. — *Dominus regnavit*, Lalande.

380. 3 avr. (M., *ibid.*) 5e suite des Pièces de clavecin de Mondonville [en symph.] — *Sacris solemnis*, Lalande. — L'Abbé [von] j. s. — *Cantate Domino*, Campra. — Les duo [de von] de Guignon et Gaviniès. — *Bonum est*, Mondonville.

381. 4 avr. (M., *ibid.*) Symph., Geminiani. — *De profundis*, Mondonville. — Conc. [von] ex. Gaviniès. — *Deus noster*, d'Avesnes. — Les duo [de von] de Guignon et Gaviniès. — *Miserere*, Lalande.

382. 5 avr. (M., *ibid.*) Symph., Geminiani. — *Cantate Domino*, mgch., M***. — Mangean [von] j. s. — *Regina coeli*, Mouret ch. Mlle Duperei. — Les duo [de von ex. Guignon et Gaviniès]. — *Dominus regnavit*, Mondonville.

383. 6 avr. (M., *ibid.*) 1re suite des Pièces de clavecin de Mondonville ex. par l'orch. — *Cantate Domino*, Lalande. — Pagin [von] j. s. — *Regina coeli*, Mouret ch. Mlle Duperei. — Les duo [de von] de Guignon et Gaviniès. — *Venite exultemus*, Mondonville.

384. 7 avr. (M., *ibid.*) Symph., Mondonville. — *Diligam te*, Gille. — L'Abbé [von] j. s. — *Benedictus*, Mouret. — Guignon et Gaviniès [duo de von]. — *Nisi Dominus*, Mondonville.

385. 8 avr. (M., *ibid.*) Symph., Mondonville. — *Dominus regnavit*, mgch., Bordier. — Conc. [von] ex. Pagin. — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Chevalier. — Guignon et Gaviniès [duo de vons]. — *Venite exultemus*, Mondonville.

386. 11 avr. (M., *ibid.*) *Deus in nomine tuo*, motet anonyme soupçonné d'un excellent compositeur. — *Le Printemps*, Vivaldi ex. Guignon [von]. — *Dominus regnavit*, Bordier. — Les duo [de von] de Guignon et de Gaviniès. — *Beatus quem elegisti*, mgch. tiré du ps. *Te decet*, Gilles.

387. 12 avr. (Quasimodo.) (M., *ibid.*) *Cantate Domino*, ps. 149, mgch., avec timb. et tromps, d'Avesnes. — Morceaux von ex. Pagin. — *Cantate Domino*, ps. 97, Lalande. — Plus. duo [de von ex.] Guignon et Gaviniès. — *Venite exultemus*, Mondonville.

388. 15 mai (Asc.) (M., juin I, p. 195.) Symph., Geminiani. — *Venite exultemus*, d'Avesnes. — Duo ex. Lavau, htb. et Pagin [von]. — *Benedictus*, Mouret. — *Tempesta di mare*, Vivaldi ex. Pagin [von]. — *Beatus quem elegisti*, Gilles enrichi de plus. morceaux par des compositeurs célèbres.

389. 25 mai (Pent.) (M., juin II, p. 178.) Conc., Martini. — *Quare fremuerunt*, Fanton. — Geopffem [Goepffert] j. de la harpe. — Conc. [von ex.] Pagin. — *Bonum est*, Mondonville.

389 *bis*[1]. 5 juin (Fête-Dieu.) *Quare fremuerunt*, Fanton. — Conc. flûte ex. Constantin. — *Venite exultemus*, Mouret ch. Mlle Fel. — Conc. von ex. Gaviniès. — *Nisi Dominus*, Mondonville.

390. 15 août. (M., sept., p. 192.) Symph. terminée par un menuet. — *Domini est terra*, mgch., Le Febvre. — Conc., Vivaldi ex. Taillard cadet, flûte trav. — *Benedictus Dominus*, Mouret ch. J. L. Besche. — Conc. [von ex.] Gaviniès. — *Cantate Domino*, Lalande (J. L. Besche.)

1. Programme indiqué par C. Pierre.

391. 8 sept. (M., oct., p. 196.) Symph. — *Laudate Dominum*, mgch., Béthisy. — Symphs, Guignon ex. par des cors de ch. all. — *Benedictus Dominus*, Mouret ch. J. L. Besche. — Gaviniès [von] j. s. — *Dominus regnavit*, Fanton.

392. 1er nov. (M., déc. I, p. 199.) Conc., Geminiani terminé par un menuet. — *Dominus regnavit*, Bordier. — Conc. flûte all. ex. Taillard. — *Cantate Domino*, Mouret ch. Mlle Du Perray. — Conc. von [1] ex. Pagin. — *De profundis*, Mondonville.

393. 8 déc. (M., déc. II, p. 171.) 1re son. des Pièces de clavecin de Mondonville mise en grande symph. — *Notus in Judea*, mgch., M***. — Conc. tromp. ex. Desabey, Angl. — *Nunc dimittis*, pm., Mouret ch. Mlle Le Mière (débuts.) — Gaviniès [von] j. s. — *Exaltabo te*, Lalande (J. F. Besche.)

394. 24 déc. (M., janv. 1750, p. 194.) *Fugit nox* [Boismortier] mêlé de noëls joués sur l'orgue par Daquin. — Conc. bon ex. Franc de Kermajin, All. — *Nunc dimittis*, Mouret ch. Mlle Le Mire [Le Mière]. — Pagin [von] j. s. — *Bonum est*, Mondonville.

395. 25 déc. (M., *ibid.*) *Fugit nox*, Boismortier (Daquin à l'orgue.) — Même conc. bon [ex. Franc de Kermajin] que la veille. — *Cantate Domino*, Mouret ch. Mlle Duperey. — Pagin [von] j. s. — *Venite exultemus*, Mondonville.

1750

396. 2 févr. (M., mars, p. 201.) Symph. — Daquin, orgue j. s. — *Dixit insipiens*, mgch., [A.] Richer. — Conc. bon ex. Franc de Kermazinc. — *Confitebor tibi*, Lalande. — Labbé j. s. du von. — *Jubilate Deo*, Mondonville.

397. 15 mars (Passion.) (M., avr., p. 183.) 1) Symph. — 2) *Confitemini*, Lalande. — 3) Conc. pardessus de viole ex. Mme Haubaut, sœur de Mlle Lévi. — 4) *Quemadmodum*, Mouret ch. Mlle Du Perey. — 5) *Le Printemps*, Vivaldi que Pagin [von] j. s. — *Nisi Dominus*, mgch., Belissan (J. F. Besche.)

398. 17 mars (M., *ibid.*) Symph. — *Diligam te*, Madin. — Conc. bon ex. France Kermazin. — *Venite exultemus*, Mouret ch. Mlle Le Mière. — Labbé [von] j. s. un conc. — *Coeli enarrant*, nouv. mgch., Mondonville (J. L. Besche.)

399. 20 mars. (M., *ibid.*) Symph. — *Cantate Domino*, Fanton. — Conc. pardessus de viole ex. Mme Haubaut. — *Domine non exaltatum*, pm., Bordier ch. Berroyer. — Ch. J. Sohier j. s. du von. — *Coeli enarrant*, Mondonville.

400. 22 mars (M., *ibid.*) Symph. — *Exaltabo te Deus*, Lalande. — Conc. flûte all. ex. Taillard. — *Cantate Domino*, Mouret ch. Mlle Duperey. — Pagin [von] j. s. — *Bonum est*, Mondonville.

401. 23 mars. (M., *ibid.*) Symph. — *Deus meus*, mgch., Cordelet. — Conc. bon ex. France de Kermazin. — *Exultate justi*, Cordelet ch. Mlle Lemière. — Labbé j. s. un conc. [von]. — *Coeli enarrant*, Mondonville.

402. 24 mars. (M., *ibid.*) Gde symph. — *Dixit insipiens*, [A.] Richer. — Conc. tromp. ex. Stoffel, MR. — *Benedictus Dominus*, Mouret ch. J. F. Besche. — Conc. von comp. et ex. Felice del Giardino. — *Dominus regnavit*, Mondonville.

403. 25 mars. (M., *ibid.*) Gde symph. — *Dominus regnavit*, Fanton. — Conc. clarine ex. France de Kermasin. — *Miserere*, ps. 50, Lefèvre ch. abbé de la Croix. — Pagin [von] j. s. — *Coeli enarrant*, Mondonville.

---

1. De Locatelli, selon C. Pierre.

404. 26 mars. (M., *ibid.*) Gde symph. — *Lauda Jerusalem*, Lalande. — Sohier, von j. s. — *Diligam te*, Gilles. — Duos, Felice del Giardino ex. l'auteur et Venier. — *Coeli enarrant*, Mondonville.

405. 27 mars. (M., *ibid.*) Gde symph. — *De profundis*, Mondonville. — Conc. pardessus de viole ex. Mme Hautbaut. — *Domine non est exaltatum*, Bordier ch. Berroyer. — Conc. [von] comp. et ex. Gaviniès. — *Miserere*, Lalande.

406. 28 mars. (M., *ibid.*) Gde symph. à timb. et tromps, Plessis cadet accomp. de l'orgue par Daquin, puis Daquin j. s. et finit par *O filii*. — *Deus noster*, Cordelet. — Conc. bon ex. France de Kermasin. — *Confitemini*, Cordelet ch. Mlles Duperey et Lemière. — Conc. [von] comp. et ex. Felice del Giardino. — *Cantate*, ps. 149, Davesnes.

407. 29 mars (Pâques.) (M., *ibid.*) Gde symph. à timb. et tromps, Plessis cadet accomp. par Daquin [orgue] et finissant par *O filii*. — *Cantate Domino*, Lalande. — Conc. flûte all. que Taillard j. s. — *Confitemini*, Cordelet ch. Mlles Duperey et Lemière. — Pagin [von] j. s. — *Venite exultemus*, Mondonville.

408. 30 mars. (M., *ibid.*) Gde symph. — *Domini est terra*, Lefevre. — Conc. bon que Capel j. s. — *Regina coeli*, Mouret ch. Mlle Duperey. — Conc. [von] comp. et ex. L'Abbé. — *Magnus Dominus*, Mondonville.

409. 31 mars. (M., *ibid.*) Symph., Travenol. — *Dominus regnavit*, Fanton. — Conc. bon que Franc Kermasinc j. s. — *Laudate pueri*, pm., Fiocchi [J. H. Fiocco] ch. Mlle Lemière. — Gaviniès [von] j. s. — *Nisi Dominus*, Mondonville.

410. 3 avr. (M., mai, p. 187.) Gde symph. — *Beatus quem elegisti*, Gilles. — Conc. von, Le Clerc ex. Vogin. — *Jubilate Deo*, Plessi cadet ch. Mlle Dubut. — Duos, Felice del Giardino ex. l'auteur et Venier. — *Coeli enarrant*, Mondonville.

411. 5 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Cantate Domino*, Lalande. — Son. en trio Bertault [Berteau] ex. Gaviniès, Edouard et Capelle. — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Chevalier. — Gaviniès [von] j. s. — *Venite exultemus*, Mondonville.

412. 6 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Nisi Dominus*. — Conc. mandoline comp. et ex. Sodi. — *Benedictus Dominus*, Mouret ch. Poirier. — L'Abbé, [von] j. s. — *Coeli enarrant*.

413. 7 mai (Asc.) (M., juin I, p. 199.) *Cantate Domino*, mgch., Martin. — Symph. — *Confitemini*, Cordelet ch. Mlles Duperey et Lemière. — Gaviniès, [von] j. s. — *Nisi Dominus*, Mondonville.

414. 17 mai (Pent.) (M., *ibid.*) Symph. — *Dominus regnavit*, Lalande. — Quatuors de cors de ch. ex. Edouard, Capel, Vibert et Hébert. — *Laudate pueri*, [J. H.] Fiocchi ch. Mlle Lemière. — L'Abbé j. s. du von. — *Bonum est*, Mondonville.

415. 28 mai (Fête-Dieu.) (M., *ibid.*) Gde symph. — *Exaudiat te*, nouv. mgch. avec timb. et tromps. — Conc. [von ex.] Guillemin. — *Confitemini*, Cordelet. — *Coeli enarrant*.

416. 15 août. (M., sept., p. 173.) Symph., Hust[1]. — *Diligam te*, Gilles orné d'un récit [*Beata gens*] de Lalande. — Conc. flûte ex. Goeül [Götzl]. — *Laudate Dominum o. g.*, Le Febvre ch. Mlle Le Mire [Lemière]. — Gaviniès [von] j. s. — *Lauda Jerusalem*, Mondonville. — Chevalier de Pons, Benoit et Poirier ch. dans le concert.

417. 8 sept. (M., oct., p. 163.) Symph. nouv. — *Diligam te*, Madin. — Conc. flûte ex. Goatzl. — *Exultate justi*, Cordelet ch. Mlle Folliot (débuts.) — Conc. von comp. et ex. Mme Tasca, Vénitienne. — *Dominus regnavit*, Mondonville.

418. 1er nov. (M., déc. I, p. 164.) Symph., Graun. — — *Requiem*, mgch., Gilles dans lequel Royer a fait plus. changements ; Daquin y j. s. un carillon. — Symph. à

1. Hasse ? Note de C. Pierre.

2 cors de ch., L'Abbé. — *Sunt breves mundi rosae,* Carissimi ch. Malines. — Conc. [von], Gaviniés que l'auteur j. s. — *De profundis,* Mondonville.

419. 2 nov. (M., *ibid.*) Symph. — *Dominus regnavit,* Lalande (récit *nubes et caligo* ch. Gélin.) — Symph. de L'Abbé. — *Conserva me,* Fanton ch. Mlle Folliot. — Gaviniès [von] j. s. — *Requiem,* Gilles.

420. 8 déc. (M., janv., 1751, p. 182.) Son. du 5e œuvre de Corelli mise en gd concert par Geminiani. — *Cantate Domino,* ps. 95, Martin (Mlle Fel et Malines.) — Gde symph., Guillemain. — *Venite exultemus,* pm. ch. Gélin. — Duo de htb. ex. Salentin et Bureau. — *Laudate pueri,* pm., [J. H. Fiocco] ch. Mlle Fel. — Son. [von] ex. Gaviniès. — *Coeli enarrant,* Mondonville (Mlle Fel.)

421. 24 déc. (M., févr. 1751, p. 185.) Symph. de cors de ch. — *Fugit nox,* [Boismortier], Jolage à l'orgue. — Duo de htb. ex. Salentin et Bureau. — *Venite exultemus* ch. Gélin. — Duo [de vons] de Gaviniès et Canavas. — *Bonum est,* Mondonville.

422. 25 déc. (M., *ibid.*) *Fugit nox,* Boismortier. — Duo de htb. ex. Salentin et Bureau. — *Diligam te,* Gilles (le récit [*Beata gens*] de Lalande ch. Mlle Chevalier.) — Gde symph., Geminiani. — *Laudate pueri,* motet ital., [J. H. Fiocco] ch. Mlle Fel. — Son. von. comp. et ex. Gaviniès. — *Venite exultemus,* Mondonville. — Récits ch. Mlle Fel.

1751

423. 2 fév. (M., mars, p. 170.) Gde symph., Killery [Chelleri]. — *Confitebor,* Lalande (Mlle Chevalier.) — Symph. de cors de ch. — *Laetantur coeli,* pm. nouv., Martin ch. Mlle Fel. — Son. von, Tartini ex. Gaviniès. — *Coeli enarrant,* Mondonville (Mlles Fel et Chevalier, Benoit.)

424. 25 mars. (M., mai, p. 188.) Symph., Teleman. — *Cantate Domino,* ps. 95, Martin. — Conc. bon ex. Franc Kermazin. — *Jubilate Deo* nouv. ch. La Croix. — Canavas [von] j. s. — *Dominus regnavit,* Mondonville.

425. 28 mars. (M., *ibid.*) Symph., Telleman. — *Deus noster,* Cordelet. — Symph. de cors de ch. — *Confitebor tibi Domine,* pm., Fiocco ch. Mlle Fel. — Gaviniès [von] j. s. — *Coeli enarrant,* Mondonville.

426. 30 mars. (M., *ibid.*) Symph. — *Exaltabo te Deus,* Lalande (Rose.) — Gde symph., Guillemain. — *Cantate Domino,* Mouret ch. Mlle Duperey. — Canavas [von] j. s. — *In convertendo,* Rameau.

427. 2 avr. (M., *ibid.*) Symph., Guillemain. — *Diligam te,* Madin. — Conc. de 2 htb. de forêt, 2 cors de ch. et 1 bon. — *Quemadmodum,* Lalande. — Conc. von ex. Dupont. — *In convertendo,* Rameau.

428. 4 avr. (Rameaux.) (M., *ibid.*) Symph. — *Diligam te,* Gilles (récit *Beata gens* de Lalande ch. Mlle Chevalier.) — Conc. de 2 htb. de forêt, 2 cors de ch. et 1 bon avec la symph. — *Confitemini* ch. Mlle Fel. — Duos [von] ex. Gaviniès et Dupont. — *De profundis,* Mondonville.

429. 5 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Dominus regnavit,* ps. 96, Lalande (le duo *annuntiaverunt coeli* ch. Rose et Benoit.) — Conc. tromp. ex. Anciaux, MR. — *Cantemus Domino* ch. Mlle Duperey et Gélin. — Gaviniès [von] j. s. — *In convertendo,* Rameau.

430. 6 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Venite exultemus,* Davesne (Rose). — Conc. flûte ex. Tacet. — *Benedictus Dominus,* Mouret ch. Bêche. — Duos [von] ex. Gaviniès et Dupont. — *Nisi Dominus,* Mondonville.

431. 7 avr. (M., *ibid.*) Symph., Martin. — *Cantate*, ps. 95, Martin. — Gde symph., Guillemain. — *Cantemus Domino*, Mouret ch. Mlle Duperey et Gélin. — Gaviniès [von] j. s. — *Miserere*, Lalande.

432. 8 avr. (M., *ibid.*) Symph., Martin. — *Requiem*, Gilles. — Son. [von] comp. et ex. Chiabran. — *Quemadmodum*, Lalande. — Conc. [von] comp. et ex. Chiabran. — *Jubilate Deo*, Mondonville.

433. 9 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *De profundis*, mgch., Mondonville. — Conc. à 2 cors de ch., Schifer que Ernst, All. j. s. — *Quemadmodum*, Mouret ch. Mlle Duperey. — Gaviniès [von] j. s. — *Miserere*, Lalande.

434. 10 avr. (M., *ibid.*) Symph. à timb. et tromps, Plessi cadet. — *Cantate Domino*, ps. 149, Davesne. — Conc. von ex. Baron, 14 ans. — Pm., Cordelet ch. Mlle Duperey et Rose. — Chiabran [von] j. s. une son. de sa comp. — *Coeli enarrant*, Mondonville.

435. 11 avr. (Pâques.) (M., *ibid.*) Symph., Geminiani. — *Cantate*, Lalande. — Son. à von seul ex. Gaviniès. — *Laudate pueri*, Fiocco ch. Mlle Fel. — Conc. [von] ex. Gaviniès. — *Venite exultemus*, Mondonville.

436. 12 avr. (M., *ibid.*) Symph. à timb., tromps et cors de ch., [J.] Stamitz. — *Venite exultemus*, Davesne (Rose.) — Conc. flûte ex. Wendeling. — *Cantemus Domino*, Mouret ch. Mlle Duperey et Gélin. — Conc. von ex. Chiabran. — *Bonum est*, Mondonville.

437. 13 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Deus noster*, Cordelet. — Son. [von] comp. et ex. Chiabran. — *Venite exultemus*, pm. ch. Bêche. — Chiabran [von] j. s. — *Nisi Dominus*, Mondonville.

438. 16 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Lauda Jerusalem*, Lalande. — Gde symph., Guillemain. — Pm., Cordelet ch. Mlle Duperey et Rose. — Chiabran [von] j. s. — *Venite exultemus*, Mondonville [1].

439. 18 avr. (Quasimodo.) (M., juin I, p. 164.) symph. à cors de ch. — *Cantate*, Lalande. — Conc. [von] ex. Moria, 11 ans. — *Laudate pueri*, Fiocco ch. Mlle Fel. — Gaviniès [von] j. s. — *Coeli enarrant*, Mondonville.

440. 20 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Domine in virtute*, mgch., Cordelet. — Symph., Telleman. — Pm., Le Maire ch. Mlle Chevalier. — Chiabran [von] j. s. — *Dominus regnavit*, Mondonville.

441. 23 avr. (M., *ibid.*) Symph., M***. — *Domini est terra*, Le Febvre. — Chiabran j. s. une son. [von]. — *Regina coeli*, Mouret ch. Mlle Duperey. — Conc. [von] ex. Chiabran. — *Venite exultemus*, Davesne.

442. 25 avr. (M., *ibid.*) Symph., Martin. — *Exaltabo te*, Lalande. — Conc. [von] ex. Moria. — *Laetantur coeli*, Martin ch. Mlle Fel. — Gaviniès [von] j. s. — *Bonum est*, Mondonville.

443. 2 mai. (M., *ibid.*) Symph. à cors de ch. — *Confitebor*, ps. 9, mgch., Dupuy. — Son. [von] ex. Chiabran. — *Venite exultemus* ch. Gélin. — Conc. [von] ex. Chiabran. — *Venite exultemus*, Mondonville.

444. 9 mai. (M., *ibid.*) Symph. — *Beatus quem elegisti*, Gilles. — Son. [von] ex. Chiabran. — *Cantate Domino* à timb. et tromps, Davesne. — Nouv. conc. [von] comp. et ex. Chiabran. — *De profundis*, Mondonville auquel on a ajouté le *Gloria Patri* du même à la place du *Requiem*.

---

1. Selon M., *ibid.*, Moria aurait donné des conc. [von] pendant la période du 25 mars au 16 avril.

445. 16 mai. (M., *ibid.*) Symph., Guillemant. — *Domine in virtute tua,* motet, à 2 chœurs, Cordelet. — Son. [von] ex. Chiabran. — *Laudate,* ps. 150, mgch., Davesne. — Conc. [von] à cors de ch. comp. et ex. Chiabran. — *Diligam te,* Gilles (récit *Beata gens* de Lalande ch. Mlle Chevalier.)

446. 20 mai (Asc.) (A. du 20, p. 22 ; M., juin II, p. 174.) Symph., Plessi cadet. — *Cantate,* ps. 95, Martin. — Son. [von] ex. Chiabran. — *Diligam te,* Madin. — Conc. [von] comp. et ex. Chiabran. — *Coeli enarrant,* Mondonville.

447. 23 mai. (M., *ibid.*) Symph. à cors de ch., J. J. Rousseau, comprenant 1er mvt., *Cantabile,* Musette, dernier mvt. — *Deus noster,* Cordelet. — Duos [von] ex. Gaviniès et Dupont. — *Laudate,* Davesne. — Conc. [von] ex. Gaviniés. — *Nisi Dominus,* Mondonville.

448. 30 mai (Pent.) (A. du 27, p. 35 ; M., *ibid.*) Symph. dans un nouv. genre de modulation pour un essai d'un 3e mode, Blainville. — *Notus in Judea,* mgch., Madin. — Duos [von] ex. Gaviniès et Dupont. — *Cantate Domino,* Lalande. — Conc. [von] ex. Gaviniès. — *Venite exultemus,* Mondonville (Mlles Fel et Chevalier, Benoit Malines, Poirier, Besche et Du Perey.)

449. 10 juin (Fête-Dieu.) (A. du 7, p. 58 ; M., *ibid.*) Symph. à cors de ch., Martin. — *Domine in virtute tua,* Cordelet. — Chiabran j. une son. à von seul ou des duos [von] avec Canavas (A.) — Son. [von] ex. Gaviniès (M.) — *Cantate Domino,* Lalande. — Conc. von comp. et ex. Chiabran (A.) — Conc. [von] ex. Gaviniès (M.) — *Magnus Dominus,* Mondonville.

450. 15 août (A. du 12, p. 211 ; M., sept., p. 190.) 6e symph. du 14e œuvre, Guillemain (A.) — *Deus noster,* Cordelet (A.) — *Domine in virtute,* Cordelet (Mlle Fel) (M.) — Gaviniès [von] j. s. — C^illes^ ital. (A.), 4 ar. ital. (M.), ch. Mlle Frazy, avec la symph. — *Venite exultemus,* Mondonville (récit *venite adoremus* ch. Mlle Fel ; Gélin.)

451. 8 sept. (A. du 2, p. 259 ; M., oct., p. 176.) 1re ouv. du 4e œuvre, Martin. — *Dominus regnavit,* Lalande (récit *nubes et caligo* ch. Vée ; récit [*adorate*] ch. Mlle Chevalier ; Mlle Fel.) — 2 morceaux ital. ch. Mlle Frazi. — Gaviniès [von] j. s. — *Venite exultemus,* Davesne (Mlle Fel.)

452. 1er nov. (A. du 28 oct., p. 387 ; M., déc. I p. 157.) Symph., Davesne (A.). — Symph., San Martini (M.) — *Deus misereatur,* ps. 66, mgch., Davesne. — Duos htb. ex. frères Pla. — *Inclina Domine,* ps. 85, pm. nouv., Martin ch. Gélin. — Conc. htb. ex. frères Pla. — *De profundis,* Mondonville.

453. 8 déc. (A. du 6, p. 467 ; M., janv. 1752, I, p. 184.) Symph. — *Deus misereatur,* Davesne. — Conc. htb. comp. et ex. frères Pla. — *Diligam te,* Gilles (récit *Beata gens* de Lalande ch. Mlle Chevalier.) — Gaviniès [von] j. s. — *Usquaequo,* Mouret ch. Mlle Bourgeois (1re fois.) — *Bonum est,* Mondonville.

454. 24 déc. (A. du 23, p. 507 ; M., févr. 1752, p. 189.) *Fugit nox,* [Boismortier] (Daquin à l'orgue.) — Symph., Pinaire. — *Benedictus,* nouv. mgch., Cordelet. — Gaviniès [von] j. s. — *Quemadmodum,* Mouret ch. Mlle Bourgeois. — *Coeli enarrant,* Mondonville.

455. 25 déc. (A. *ibid.* ; M., *ibid.*) *Fugit nox,* Boismortier (Daquin à l'orgue.) — *Quemadmodum,* Mouret ch. Mlle Bourgeois.) — *Cantate,* Lalande. — Gaviniès [von] j. s. — *Laudate pueri,* Fiocco ch. Mlle Fel (A.) — *Venite exultemus,* Mondonville.

1752

456. 2 fév. (A. du 30 janv., p. 71 ; M., mars, p. 190.) Symph. — *Super flumina*, nouv. mgch., Giraud. — *Benedictus*, Mouret ch. Mlle Bourgeois. — Gaviniès [von] j. s. — *Laetantur coeli*, Martin ch. Mlle Fel. — *Nisi Dominus*, Mondonville.

457. 19 mars (Passion.) (M., mai, p. 176.) Gde symph. — *Domine in virtute*, Cordelet. — Conc. htb. comp. et ex. [frères] Pla. — *Cantemus Domino*, Mouret ch. Mlle Bourgeois et Gélin. — Canavas [von] j. s. — *Dominus regnavit* [ps. 92] Mondonville (récit *parata sedes* ch. L. A. Richer et Mlle Fel.)

458. 25 mars. (A. du 23, p. 191 ; M., *ibid.*) Gde symph. — *Lauda Jerusalem*, Gaveau. — Symph. à gd chœur, Guillemain (M.) — *Cantemus Domino*, Mouret ch. Mlle Bourgeois et Gélin. — Conc. [von] ex. Canavas (A.) — Conc. htb. comp. et ex. frères Pla. — *Coeli enarrant* (récits *in sole* ch. Benoit, *non sunt loquela* ch. Mlle Fel et Richer.)

459. 26 mars. (A. du 23, p. 121 ; M., *ibid.*) Gde symph. — *Venite exultemus*, Davesne. — Conc. comp. et ex. [frères] Pla. — *Diligam te*, Gilles (récit *Beata gens* de Lalande ch. Mlle Bourgeois.) — Conc. [von] ex. Canavas (A.) — Pm. (A.), ar. ital. (M.), Blanchard ch. L. A. Richer. — *De profundis*, Mondonville (récit [*quia apud Dominum*] ch. Mlle Fel.)

460. 27 mars. (A. du 27, p. 199 ; M., *ibid.*) Symph. — *Beatus que elegisti*, Gilles (Mlle Bourgeois.) — Air ital. ch. Mme Wendling. — Conc. flûte ex. Wendling. — 2e air ital. ch. Mme Wendling accomp. par son mari [flûte] (A.) — Son. von, Guillemain ex. Geoffroy. — *Magnus Dominus*, Mondonville.

461. 28 mars, (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) Gde symph., Martin. — *De profundis*, nouv. mgch., M***. — Conc. psaltérion et violon ex. Pla aîné et cadet. — *Benedictus*, Mouret ch. M***, nouv. hte-contre (A.) — Ar. ch. L. A. Richer (M.) — Canavas [von] j. s. (A.) — *Nisi Dominus*, Mondonville (A.) — *Dominus regnavit* (M.)

462. 29 mars. (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) Symph. — *Miserere*, Lalande (Mlle Bourgeois.) — Airs ital. ch. Mme Wendling (A.) — Conc. des 2 htb. [frères Pla] (M.) — *Inclina Domine*, pm., Martin ch. Gélin (M.) — Conc. [von] ex. Dupont. — *De profundis*, Mondonville.

463. 30 mars. (A. du 30, p. 207 ; M., *ibid.*) Symph. — *Cantate*, Martin. — *Benedictus*, Mouret ch. Langlois, nouv. hte-contre. — Conc. htb. dont le fonds est un bruit de chasse, comp. et ex. MM. Pla. — Ar. ital. ch. L. A. Richer. — Air ital., Pla aîné ch. Mlle Fel, accomp. sur le htb. par l'auteur (M.) — *Diligam te*, Madin (Mlle Lemière.)

464. 31 mars. (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) Gde symph. — *Miserere*, Lalande (Mlle Bourgeois.) — Conc. htb. ex. MM. Pla (A.) — Ar. ch. L. A. Richer (M.) — *Venite exultemus* ch. Gélin (A.) — *Inclina ad me* ch. Gélin (M.) — Air ital., Pla aîné ch. Mlle Fel accomp. sur le htb. par l'auteur (M.) — *De profundis*, Mondonville. — Symph. nouv., M*** (M.) — Conc. [von] ex. Gaviniès.

465. 1er avr. (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) Symph. à timb. et tromps, Plessi cadet. — *Cantate*, ps. 149, d'Avesnes. — Conc. htb. comp. et ex. MM. Pla. — Ar. ch. L. A. Richer (A.) — *Confitemini*, Cordelet ch. Mlle L'Etienne (débuts) (M.) — Conc. voix [et von], Mondonville ex. Mlle Fel et Gaviniès. — *Coeli enarrant* (duo *non sunt loquela* ch. Mlle Fel et Richer.)

466. 2 avr. (Pâques.) (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) Symph., Geminiani (A.) — Gde symph. (M.) — *Diligam te*, Gilles (récit *Beata gens* de Lalande ch. Mlle Bourgeois.) — Conc. htb. comp. et ex. MM. Pla. — *Laudate pueri*, Fiocco ch. Mlle Fel. — Gaviniès [von] j. s. — *Venite exultemus*, Mondonville.

467. 3 avr. (M., *ibid.*) Gde symph. — *Regina coeli* nouv., Giraud. — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Bourgeois. — Duo de htb. [ex. frères Pla.]. — *Confitemini* ch. Mlle L'Etienne et Richer. — Conc. [von ex.] Gaviniès. — *Bonum est*, Mondonville.

468. 4 avr. (M., *ibid.*) Gde symph., Caraffe. — Motet, André Richer ch. L. A. Richer. — *Benedictus*, pm. ch. Mlle Langlois. — Conc. [von] ex. Gaviniès. — *Cantemus Domino* ch. Mlle Bourgeois et Gélin. — Air ital. ch. Mlle Fel accomp. par Pla aîné [l'auteur, htb.] (3e fois.) — *Venite exultemus*, Mondonville (récit *ploremus* ch. Mlle Fel.)

469. 7 avr. (A. du 6, p. 215 ; M., *ibid.*) Symph. — *Deus noster*, Cordelet (Richer.) — Ar. ch. Richer (A.) — *Cantate*, Mouret ch. Mlle Gautier (M.) — Conc. htb. ex. [frères] Pla. — Pm. ch. Gélin (A.) — *Confitemini*, Cordelet ch. Mlle L'Etienne et Richer. — Conc. von et voix [Mondonville] ex. Gaviniès et Mlle Fel. — *Nisi Dominus*, Mondonville.

470. 9 avr. (Quasimodo.) A., (*ibid.*) Symph. — *Diligam te*, Madin (Mlle L'Etienne.) — Conc. flûte ex. Taillard. — Ar., André Richer ch. L. A. Richer. — Pm., Martin ch. Mlle Fel. — [Les frères] Pla j. du htb. — Gaviniès [von] j. s. — *Venite exultemus*, Lalande.

(M., *ibid.*) Symph., Mondonville. — *Coeli enarrant*. — *Cantemus*, Mouret ch. Gélin. — Conc. flûte ex. Taillard. — *Laudate pueri*, Fiocco ch. Mlle Fel. — Conc. htb. comp. et ex. [frères] Pla. — Conc. [von] avec accomp. de voix, Mondonville. — *Venite exultemus*, Mondonville (récits *quoniam Deus magnus* ch. Malines, *venite adoremus* ch. Mlle Fel, *sicut in exacerbatione* ch. Jéliotte.)

471. 11 mai (Asc.) (A. du 11, p. 295 ; M., juin I, p. 166.) Symph., Miroglio. — *Quare fremuerunt*, nouv. mgch., Cordelet. — 2 airs ital. ch. Mme Mingotti. — *Dominus regnavit* ps. 96, Lalande (récit *adorate eum* ch. Mlle Bourgeois.) — Symph., Guillemin. — *Regina coeli*, Mouret ch. Mlle Du Perey. — Conc. [von] accomp. de voix, Mondonville ex. Gaviniès.

472. 21 mai (Pent.) (A. du 18, p. 311 ; M., *ibid.*) Symph. — *Diligam te*, Gilles (récit *Beata gens* de Lalande ch. Mlle Chevalier.) — 2 ar. ital. ch. Mme Mingotti. — *Cantate Domino*, ps. 97, Lalande (récit *viderunt* ch. Mlle Chevalier ; *venite exultemus* ch. Gélin.) — Gaviniès [von] j. s. — *Cantate*, Mouret ch. Mlle Duperey. — *Bonum est*, Mondonville.

473. 1er juin (Fête-Dieu.) (A. du 29 mai, p. 335 ; M., juin II, p. 179.) Symph., Miroglio. — *Exaltabo te*, Lalande (Mlle Chevalier.) — Pm., M*** ch. Mlle Duperey (A.) — *Inclina Domine* ch. Gélin (M.) — Conc. [von] ex. Gaviniès. — 2 airs ital. dont un nouv. ch. Mme Mingotti. — *Jubilate Deo*, Mondonville.

474. 15 août. (A. du 14, p. 503 ; M., sept., p. 175 ; Apr. du 23, p. 68.) Symph. nouv., M***. — *Domine in virtute*, ps. 20, Cordelet)Mlle Fel.) — Symph. à cors de ch., Filippo Palma, Ital. — *Benedictus Dominus*, récit tiré du *Nisi quia Dominus*, ps. 123, Lalande ch. Mlle Bourgeois. — Gaviniés [von] j. s. — 2 airs ital. ch. Mlle Violentina de Vestris accomp. par Angelo Vestris sur la flûte trav. — *Dominus regnavit*, ps. 92, Mondonville.

475. 8 sept. (A. du 7, p. 559 ; M., oct., p. 181.) Symph. à cors de ch., Angelo Vio, Vénitien. — *Diligam te*, Madin (Mlle L'Etienne.) — Conc. bon comp. et ex. ch^r de La Valle, mus. roi de Sardaigne. — Air ital. ch. V. de Vestris. — Conc. [flûte], Felippe Palma ex. A Vestris. — Gaviniès [von] j. s. — Cant. sur la convalescence du Dauphin (paroles de Mme Dumont), abbé Mongeot ch. Gélin. — *Te Deum*, Lalande. — Mlles Fel et Chevalier ; Benoit, Malines et Poirier ch. dans les motets.

476. 1er nov. (A. du 30 oct., p. 679 ; M. déc. I, p. 182.) Nouv. symph. à cors de ch. — *Benedictus Dominus*, ps. 143, Campra (récit [*misericordia mea*] ch. Mlle Bourgeois.) — Pm., Cordelet ch. Mlle M*** (M.) — *Cantate Domino*, ps. 95, Martin. — Gaviniès [von] j. s. — *De profundis*, Mondonville.

477. 8 déc. (A. du 7, p. 759 ; M., déc. II, p. 155.) 3e ouv. du 3e œuvre, Miroglio. — *Deus venerunt*, nouv. mgch., Fanton (Mlle Fel.) — *Benedictus* tiré du *Nisi quia Dominus* de Lalande ch. Mlle Bourgeois. — Conc. de cors de ch. — *Deus noster*, Cordelet. — *Inclina Domine*, Martin ch. Gélin. — Gaviniès [von] j. s. — *Coeli enarrant*, Mondonville.

478. 24 déc. (A. du 21, p. 791 ; M., janv. 1753, p. 176.) *Fugit nox*, Boismortier (Daquin à l'orgue.) — *Hodie Christus natus est*, pm. ch. Mlle Bourgeois. — Conc. htb. comp. et ex. frères Pla. — Pm. tiré du *Nisi Dominus*, ps. 126 ch. Gélin. — *Laetatus sum*, nouv. mgch., Cordelet. — Ar., André Richer ch. Richer fils, frère de L. A. — Gaviniès [von] j. s. — *Bonum est*, Mondonville (Benoit.) — Mlle Fel, Poirier et Maline ch. dans les motets.

479. 25 déc. (M., *ibid.*) *Fugit nox*, Boismortier (Daquin à l'orgue.) — *Hodie Christus natus est*, pm. ch. Mlle Bourgeois. — Conc. htb. comp. et ex. frères Pla. — Pm. tiré du *Nisi Dominus* ch. Gélin. — *Jubilate*, Lalande. — Ar., André Richer ch. Richer fils frère de L. A. — Gaviniès [von] j. s. — *Venite exultemus*, Mondonville. — *Laudate pueri*, Fiocco ch. Mlle Fel.

1753

480. 2 févr. (A. du 1er, p. 79 ; M., mars, p. 195.) 1re son. des Pièces de clavecin de Mondonville mise en gd concert. — *Quam dilecta*, ps. 83, nouv. mgch, Giraud (Mlle Fel.) — Pm. ch. Mlle Duperey. — Conc. flûte ex. Florio Grassy, mus. Elect. de Saxe. — *Diligam te*, Gilles (récit *Beata gens* de Lalande ch. Mlle Chevalier.) — Air ital., Caputi ch. Albanèse. — Gaviniès [von] j. s. — Air ital., Hasse ch. Albanèse. — *Laetantur coeli*, Martin ch. Mlle Fel. — *Nisi Dominus*, Mondonville.

481. 25 mars. (A. du 26, p. 198 ; Apr. du 28, p. 51.) Symph., Romano. — *Exaltabo te*, Lalande. — Conc. flûte comp. et ex. Rouge [Ruge]. — *Salve Regina*, pm., Hasse ch. Albanèse. — Gaviniès [von] j. s. — *Deus in adjutorium* ch. Mlle Fel. — *Coeli enarrant*, Mondonville.

482. 8 avr. (Passion..) (A. du 5, p. 223 ; M., juin I, p. 163.) Symph. — *Deus venerunt*, Fanton. — Symph., Guillemin. — 2 motets ital. 1) Caputi 2) Hasse ch. Albanèse. — Conc. von ex. Carminati, (rejoué plus. fois depuis.) — *Bonum est*, Mondonville.

483. 13 avr. (A. du 12 p. 238. M., *ibid.*) 1re ouv. des symphonies de Martin. — *De profundis*, mgch., Mion. — Symph. à cors de ch. — *Inclina Domine*, Martin ch. Gélin. — Conc. von ex. Carminati. — 2 airs ital. 1) Pergolèse 2) Romani ch. Albanèse. — *Magnus Dominus*, Mondonville.

484. 15 avr. (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) Symph. — *Cantate Domino*, ps. 95, Martin. — 2 morceaux ital. ch. Albanèse. — Gaviniès [von] j. s. — Ar., Blanchard ch. L. A. Richer. — *De profundis*, Mondonville.

485. 16 avr. (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) Symph. (M.) — *Stabat mater*. Pergolèse (1re fois), ch. Dota et Albanèse. — Conc. [von] ex. Carminati (A.) — *Nisi Dominus*, pm., Gomé ch. Gélin (A.) — *Dominus regnavit*, Mondonville (duo *parata sedes* ch. Mlle Fel et Albanèse) (A.)

486. 17 avr. (A. du 16, p. 247 ; M., *ibid.*) Symph. — Le *Stabat* [Pergolèse] ch. Dota et Albanèse. — *Magna est gloria ejus*, récit tiré du *Domine in virtute* de Lalande ch. Mlle Davaux (débuts.) — Conc. [von] ex. Carminati. — *Salve Regina*, pm. (J. J.] Rousseau ch. Mlle Fel. — *Jubilate Deo*, Mondonville (A.)

487. 18 avr. (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) Symph. — *Stabat mater*, Pergolèse ch. Dota et Albanèse. — Conc. à cors de ch. (A.) — *Diligam te*, Gilles (récit *Beata gens* de Lalande ch. Mlle Bonvoux.) — Gaviniès [von] j. s. — *De profundis*, Mondonville.

488. 19 avr. (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) Symph. avec 2 cors joués par Paria et Grillet. — *Stabat mater*, Pergolèse ch. Dota et Albanèse. — *Magna est gloria ejus* tiré du *Domine in virtute* de Lalande ch. Mlle Davaux. — Conc. [von] ex. Carminati. — *Salve Regina* [J. J.] Rousseau ch. Mlle Fel. — *Diligam te*, Madin.

489. 20 avr. (A. du 19, p. 254 ; M., *ibid.*) Symph. — *Stabat*, Pergolèse ch. Dota et Albanèse. — *Cantemus Domino*, Mouret ch. Mlle Duperey et Gélin. — Gaviniès [von] j. s. — *Magna est gloria ejus* du *Domine in virtute* de Lalande ch. Mlle Davaux (M.) — *De profundis*, Mondonville.

490. 21 avr. (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) Symph. à timb. et tromps, Plessi cadet. — *Cantate*, ps. 149, Davesne. — *Regina coeli*, Mouret ch. Mlle Duperey. — Conc. [von] accomp. de voix, Mondonville ex. Gaviniès et Mlle Fel. — *Coeli enarrant*, Mondonville (duo *non sunt loquela* ch. Mlle Fel et Albanèse.)

491. 22 avr. (Pâques.) (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) Symph., Geminiani. — *Domine in virtute tua*, Cordelet. — Air ital. ch. Albanèse. — Conc. flûte ex. Taillard. — *Confitemini*, Cordelet ch. Mlle Duperey et L. A. Richer. — Gaviniès [von] j. s. — *Laudate pueri*, Fiocco ch. Mlle Fel. — *Venite exultemus*, Mondonville.

492. 23 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Deus venerunt*, Fanton. — Ar. nouv., Blanchard ch. L. A. Richer. — Conc. von ex. Piffet fils. — Ar. ital. ch. Albanèse. — Conc. [von] ex. Carminati. — *Bonum est*, Mondonville.

493. 24 avr. (M., *ibid.*) Symph. à cors de ch., M***. — *Jubilate Deo*, nouv. mgch., Martin. — Conc. von ex. Moria. — Ar. nouv., Blanchard ch. L. A .Richer. — Conc. [von] ex. Carminati. — *Magna est gloria ejus* tiré du *Domine in virtute* de Lalande ch. Mlle Davaux. — *Nisi Dominus*, Mondonville.

494. 27 avr. (A. du 26, p. 262 ; M., *ibid.*) Symph. à cors de ch. — *Stabat mater*, Pergolèse ch. Richer et Albanèse. — *Jubilate Deo*, pm. ch. Mlle Dubut. — Conc. [von] accomp. de voix, Mondonville ex. Gaviniés et Mlle Fel. — *Venite exultemus*, Mouret ch. Mlle Davaux. — *Dominus regnavit*, Mondonville.

495. 29 avr. (Quasimodo.) (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) 1re son. des Pièces de clavecin de Mondonville mise en gd concert. — *Coeli enarrant*, Mondonville. — *Cantemus Domino*, pm. ch. Gélin. — Air ital. ch. Albanèse. — Conc. flûte ex. Taillard. — *Confitemini*, Cordelet ch. Mlle Duperey et L. A. Richer. — *Venite exultemus*, Mouret ch. Mlle Davaux (M.) — Gaviniès [von] j. s. — *Salve Regina* [J. J.] Rousseau ch. Mlle Fel. — *Venite exultemus*, Mondonville.

496. 31 mai (Asc.) (A. du 31, p. 342 ; M., juin II, p. 163.) 6e son. des Pièces de clavecin de Mondonville mise en gd concert. — *Laetatus sum.*, Cordelet. — Conc. calsoncini comp. et ex. frères Merchi. — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Davaux. — Gaviniès [von] j. s. — *Venite exultemus*, Mondonville.

497. 10 juin (Pent.) (A. du 7, p. 358.) Symph., Mondonville. — *Deus venerunt*, Fanton. — Conc. von. — Pm. ch. Mlle Davaux. — *Lauda Jerusalem*, Mondonville.

498. 21 juin (Fête-Dieu.) (A. du 21, p. 383 ; M., juil., p. 198.) Symph. — *Laetatus sum*, Cordelet. — *Exaudi nos*, mvs., Cordelet ch. Gélin. — Conc. von ex. Canavas (A.) — Son. vcelle, Lanzetti ex. Baptiste (M.) — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Davaux. — *Venite exultemus*, Mondonville.

499. 15 août. (A. du 13, p. 503.) Symph., Hasse. — *Domine in virtute tua*, Cordelet. — Pm. nouv., Fanton ch. La Croix. — *Venite exultemus*, Mouret ch. Mlle Davaux. — *Le Printemps*, Vivaldi ex. Canavas [von]. — Morceaux ital. ch. Albanèse. — *Coeli enarrant*, Mondonville.

500. 8 sept. (A. du 6, p. 558 ; M., oct., p. 182.) *Te Deum*, Lalande, à l'occasion de la naissance du duc d'Aquitaine ce même jour (M.) — Symph., Hasse (A.) — Symph.,

Pla (M.) [1]. — *Deus venerunt*, Fanton. — Son. vcelle, Berteau ex. Baptiste. — 2 morceaux ital. ch. Albanèse. — Canavas [von] j. s. — *Diligam te*, Madin.

501. 1er nov. (A. du 29 oct., p. 678 ; M., déc. I, p. 175.) Symph., Giuseppe Pla. — *Deus* [*noster*] mgch., Cordelet (récit *venite et videte* ch. Mlle Davaux.) — *Paratum cor meum et Spera in Deo*, 2 morceaux tirés des petits motets avec accomp. de clavecin du 5e œuvre de Mondonville ch. Mlle Vincent. — Canavas [von] j. s. — 2 airs ital. ch. Mlle Lepri (A.) — *De profundis*, Mondonville (récit *quia apud* [*Dominum*] ch. Albanèse.)

501 *bis*. 5 nov. (M., *ibid.*) Concert extraordinaire. 2 ar. ital. ch. Caffarelli.

502. 8 déc. (A ; du 6, p. 758 ; M., janv. I, 1754, p. 160.) Symph., Hasse. — *Cantate*, Martin. — Pm. ch. La Croix. — Conc. [von] ex. Canavas. — 2 airs ital. ch. Mlle Lepri. *Coeli enarrant*, Mondonville (Mlle Fel et Albanèse.)

503. 24 déc. (A. du 24, p. 799 ; M., févr. 1754, p. 199.) *Fugit nox*, Boismortier (Mlle Davaux ; Daquin à l'orgue.) — Conc. flûte comp. et ex. Schmitz, All. — 2 airs ital. ch. Albanèse. — Canavas [von] j. s. — *Laetantur coeli*, Martin ch. Mlle Fel. — *Cantate Domino*, Fanton.

504. 25 déc. (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) *Fugit nox* [Boismortier]. — 2 airs ital. ch. Albanèse. — Conc. [von] ex. Canavas. — *Laudate pueri*, Fiocco ch. Mlle Fel. — *Venite exultemus*, Mondonville.

1754

505. 2 févr. (M., mars, p. 192.) Symph., Guillemain. — *Salvum me fac Deus*, nouv. mgch., Giraud. — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Davaux. — Conc. flûte, comp. et ex. Schmitz. — 2 airs ital. ch. Albanèse. — Conc. von comp. et ex. Pugnani. — *Nisi Dominus*, Mondonville.

506. 25 mars. (A. du 25, p. 190 ; M., mai, p. 182.) Symph. ital. (A.), nouv. à cors de ch. (M.) — *Diligam te* [Gilles] (récit *Beata gens* de Lalande ch. Mlle Davaux.) — *Exaudi Deus*, pm. nouv., Fanton ch. Mme Cohendet (débuts.) — Conc. von comp. et ex. Pugnani. — *Bonum est*, Mondonville. — Mlles Fel et Duperey, Benoit, Poirier et Malines ch. dans les mgch [2].

507. 31 mars (Passion.) (M. *ibid.*) Symph. nouv., Désormeaux. — *Deus venerunt*, Fanton. — *Inclina Domine*, Martin ch. Gélin. — Conc. von comp. et ex. Domenico Ferrari. — *Exaudi nos*, nouv. pm. ch. Mme Cohendet. — *Magnus Dominus*, Mondonville.

508. 5 avr. (A. du 4, p. 215 ; M., *ibid.*) 1re ouv. du 4e œuvre, Martin. — *Deus noster*, ps. 45, Cordelet (récit *venite* ch. Mlle Davaux.) — Symph. à cors de ch. — *Cantate Domino* [ps. 97], Lalande (récit *viderunt* ch. Mme Cohendet.) — Conc. von comp. et ex. Domenico Ferrari. — *Coeli enarrant*, Mondonville.

509. 7 avr. (Rameaux.) (A., *ibid.* ; M. *ibid.*) 1re son. des Pièces de clavecin, Mondonville mise en gd concert (M.) — *Cantate Domino*, ps. 95, Martin (M.) — Son. von comp. et ex. Domenico Ferrari (M.) — *Paratum cor* ch. Mlle Fel (M.) — *De profundis*, Mondonville.

510. 8 avr. (A. du 8, p. 222 ; M., *ibid.*) Symph. — *Stabat mater*, Pergolèse ch. Guadagni et Albanèse avec chœursa joutés [par Royer]. — *Nisi Dominus*, Gomé ch. Gélin. — Conc. von comp. et ex. [D.] Ferrari. — *Dominus regnavit*, Mondonville (A.) — *Diligam te*, Madin.

---

1. Pla, hautbois espagnol entendu jadis (M.).
2. A. n'indique que la symph. et les noms des récitants.

511. 9 avr. (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) Symph., M***. — *Stabat mater*, Pergolèse ch. Guadagni et Albanèse avec chœurs ajoutés [par Royer]. — Conc. flûte comp. et ex. Guillemant. — *Usquaequo*, pm. ital. nouv. ch. Mlle Fel. — Conc. von comp. et ex. D. Ferrari (A.) — *Dominus regnavit*, Mondonville.

512. 10 avr. (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) Symph., M***. — *Stabat mater* Pergolèse, ch. Guadagni et Albanèse avec chœurs ajoutés [par Royer]. — *Diligam te*, Gilles (récit *Beata gens* de Lalande ch. Mlle Davaux (A.) — Pm. ch. Mme Cohendet (M.) — Son. (A.), conc. (M.) [von] comp. et ex. D. Ferrari. — *De profundis*, Mondonville (A.) ; *De profundis*, nouv. mgch., Rebel (M.)

513. 11 avr. (A. du 11, p. 230 ; M., *ibid.*) Symph. — *Stabat mater*, Pergolèse, ch. Guadagni et Albanèse (A.) ; *Requiem* tiré de la *Messe des morts*, Gilles (M.) — Conc. von, Mondonville, ex. Tarade. — *Usquaequo*, pm. ital. nouv., ch. Mlle Fel. — *Jubilate Deo*, Mondonville.

514. 12 avr. (A. du 11, p. 230 ; M., *ibid.*) Symph., Alberti. — *Stabat mater*, Pergolèse ch. Guadagni et Albanèse avec chœurs ajoutés [par Royer]. — Conc. von comp. et ex. Ferrari. — *Cantemus Domino*, Mouret ch. Gélin. — *De profundis*, Rebel.

515. 13 avr. (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) Symph. à cors de ch. — *Cantate Domino*, ps. 149, Davesne. — *Quam dilecta*, pm. ch. Renaud. — Conc. [von] accomp. de voix, Mondonville ex. Canavas et Mlle Fel. — *Coeli enarrant* (A.), *Bonum est* (M.), Mondonville.

516. 14 avr. (Pâques.) (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) Symph., Geminiani. — *Deus venerunt*, Fanton. — Ar., Blanchard ch. L. A. Richer. — Nouv. conc. von comp. et ex. D. Ferrari. — *Laudate pueri*, Fiocco ch. Mlle Fel (M.) — *Venite exultemus*, Mondonville.

517. 15 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Diligam te*, Gilles (récit *Beata gens* de Lalande ch. Mlle Davaux.) — *Confitemini*, Cordelet ch. Mlle Duperey et Richer. — Conc. von ex. Dupont. — 2 ar. ital. ch. Guadagni. — *Coeli enarrant*, Mondonville. — *Jubilate Deo*, pm. ch. Mlle Etienne.

518. 16 avr. (M., *ibid.*) Symph., Jomelli. — *Cantate Domino* [ps. 97] Lalande (récit *viderunt* ch. Mme Cohendet.). — Conc. cors de ch. ex. Syryneck et Steinmetz. — Ar. ital. ch. Albanèse. — Conc. [von] comp. et ex. [D.] Ferrari. — *Usquaequo*, nouv. pm. ital. ch. Mlle Fel. — *Nisi Dominus*, Mondonville.

519. 19 avr. (A. du 18, p. 238 ; M., *ibid.*) Symph. à cors de ch., Jommelli. — *Stabat mater*, Pergolèse ch. Guadagni et Albanèse avec chœurs ajoutés par Royer. — Ar., Blanchard ch. Richer (A.) — *Exultate justi*, Cordelet ch. Mlle Dubut (M.) — Conc. von comp. et ex. Ferrari. — Pm. ch. Mlle Davaux (A.) — Air ital. ch. Guadagni (M.) — *Dominus regnavit*, Mondonville (récit *parata sedes* ch. Mlle Fel et Albanèse.)

520. 21 avr. (Quasimodo.) (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) Symph. à cors de ch., Jommelli. — *Coeli enarrant*, Mondonville (duo *non sunt loquela* ch. Richer et Albanèse, récit *sicut erat* ch. Richer.) — *Confitemini*, Cordelet ch. Mlle Duperey et Albanèse (A.) — Pm. ch. Gélin. — Air ital. ch. Albanèse. — Conc. von comp. et ex. Ferrari (A.) ; *le Printemps*, Vivaldi ex. Ferrari (M.) — *Usquaequo*, nouv. pm. ital. ch. Mlle Fel. — *Venite exultemus*, Mondonville.

521. 23 mai (Asc.) (A. du 23, p. 318 ; M., juin, II, p. 178.) Symph. à cor de ch. del signor ***. — *Omnes gentes*, nouv. mgch. à timb., tromps et cors de ch., Cordelet. — Air ital. ch. Albanèse. — Conc. von comp. et ex. Pugnani. — *Exaudi nos Deus*, pm. ch. Gélin. — *Exaltabo te* [*Deus*], Lalande (récit *miserator* ch. Mme Cohendet.) — Mlle Fel, Benoit, Poirier et Malines ch. dans les mgch.

522. 2 juin (Pent.) (A. du 30 mai, p. 355 ; M., *ibid.*) Symph. nouv., Chrétien. — *Deus venerunt*, Fanton. — *Jubilate Deo*, pm. ch. Mlle L'Etienne. — Conc. von nouv.

comp. et ex. D. Ferrari. — Ar. ch. L. A. Richer. — *Dominus regnavit,* Mondonville. — Mlle Fel, Poirier et Malines ch. dans les mgch.

523. 13 juin (Fête-Dieu.) (A. du 13, p. 159.) Symph. à cors de ch. Bernasconi. — *Cantate Domino,* ps. 96 [1], mgch. à timb. et tromps, Davesne. — *Venite exultemus* ch. Mlle Davaux. — Conc. von à cors de ch. comp. et ex. D. Ferrari. — *Nisi Dominus,* Mondonville. — Mlle Fel, Benoit, Poirier et Malines ch. dans les mgch.

524. 15 août. (A. du 12, p. 495 ; M., sept., p. 188.) Symph. à cors de ch., Giuseppe Touchemoulin. — *Omnes gentes,* Cordelet. — Conc. von, Mondonville ex. Mlle Marchand, de Caen. — Air ital. ch. sig*a* Galli. — Conc. von comp. et ex. Vanmalder. — 2e air ital. ch. sig*a* Galli. — *Bonum est,* Mondonville. — Mlle Fel, Benoit, Poirier et Gélin ch. dans les mgch.

525. 8 sept. (A. du 5, p. 551 ; M., oct., p. 185.) Symph. nouv. à cors de ch. et htb. [J.] Stamitz. — *Domine in virtute,* Cordelet. — *Nubes et caligo,* récit du *Dominus regnavit* de Lalande ch. Caze (A.) — Conc. von comp. et ex. [J.] Stamitz. — 2 airs ital. ch. Mme Mingotti. — Son. viole d'amour comp. et ex. [J.] Stamitz. — *Coeli enarrant,* Mondonville,

526. 1er nov. (A. du 31 oct., p. 679 ; M., déc. I, p. 185.) Symph., L'Abbé. — *Cantate Domino* [ps. 97] Lalande (récit *viderunt* ch. Mme Cohendet.) — Air ital. ch. Mlle Lepri. — Conc., Besozzi ex. Palanca. — Air ital. ch. Mlle Lepri. — *De profundis,* Mondonville. — Benoit, Poirier, Maline et Albanèse ch. dans les mgch.

527. 8 déc. (A. du 5, p. 751 ; M., janv. 1755, p. 201.) Symph. à cors de ch. — *Exaltabo te,* ps. 144, Lalande (Récit *miserator* ch. Mme Cohendet.) — *Diligam te,* pm., Goulet ch. abbé Renaud, de Notre-Dame. — Conc. von ex. Canavas. — Air ital. ch. Mme Tedeschini. — Duo ital. ch. Mme Tedeschini et Ranieri. — *Cantate Domino,* ps. 149, Davesne (Mlle Fel.) (A.) — *Deus venerunh,* Fanton (récits *ne memineris, nos autem* et ariette *in generationem* ch. Mlle Fel) (M.)

528. 24 déc. (M., *ibid.*) Symph., Ch. P. Caraffe. — *Judica Domine,* nouv. mgch., Fanton. — *Venite exultemus,* Mouret ch. Mlle Davaux. — Conc. [von] Guignon ex. Soret fils. — Airs ital. ch. Mme Tedeschini. — Suite d'airs anciens arrangés par L'Abbé ex. Salentin, Bureau, L'Abbé et Perrier. — *Fugit nox,* Boismortier (Daquin à l'orgue ; ariette *surgit pastor* et récit *vocabitur* ch. Mlle Fel.)

529. 25 déc. (M., *ibid.*) Symph., L'Abbé. — *Fugit nox,* Boismortier (Daquin à l'orgue ; Mlle Fel ch. les mêmes airs que le 24.) — Suite d'airs arrangés par L'Abbé ex. Salentin, Bureau, L'Abbé et Perrier. — *Laudate pueri,* Fiocco ch. Mlle Fel. — Conc. von ex. Canavas. — *Deus venerunt,* Fanton (récits *ne memineris, nos autem* et ariette *in generationem* ch. Mlle Fel.)

1755

530. 2 févr. (A. du 30 janv., p. 70 ; M., mars, p. 164.) Symph. nouv. — *Lauda Jerusalem,* mgch., Philidor. — Pm ch. Richer. — Conc. von comp. et ex. Mathieu. — Air ital. ch. Albanèse (M.) — *Dominus regnavit,* Mondonville, dirigé par l'auteur.

531. 16 mars (Passion.) (A. du 13, p. 167 ; M., avr., p. 194.) Symph., Martin. — *Omnes gentes,* Cordelet. — Conc. von ex. Avolio. — *Diligam te,* Gilles (récit *Beata gens* de Lalande ch. Mlle Chevalier.) — 2 airs ital. ch. Mme Pompeati. — *Coeli enarrant,* Mondonville (duo *non sunt loquela* ch. Mlles Fel et Chevalier.)

---

1. Pour 149 ?

532. 18 mars. (M., *ibid.*) Symph. nouv., Davesne. — *Cantate Domino*, Davesne. — Pm. ch. Mlle Duperey. — *Confitebor*, Lalande (Mlle Chevalier.) — Conc. [von] ex. Canavas. — *In exitu*, Mondonville (1re fois.)

533. 21 mars. (M., *ibid.*) *Exaltabo te*, Lalande. — 2 airs ital. ch. Mme Pompeati. — Conc. [von] ex. Guénin. — *In exitu*, Mondonville (Mlle Chevalier, Benoit, Poirier et Besche.)

534. 23 mars (Rameaux.) (M., *ibid.*) Symph. — *Diligam te*, Madin. — Son. vcelle ex. [J. B.] Jannson. — *Deus venerunt*, pm., Fanton ch. Mlle Fel seule. — *De profundis*, Mondonville.

535. 24 mars. (M., mai, p. 180.) Symph. — *Venite exultemus*, Davesne. — Air ital. ch. Mme Pompeati. — Conc. [von] accomp. de voix, [Mondonville] ch. Mlle Fel. — Air ital. ch. Mlle Fel. — *Jubilate*, Mondonville.

536. 25 mars. (M., *ibid.*) Symph., Jomelli. — *Domini est terra*, mgch., Le Febvre (1re fois.) — Son. vcelle ex. [J. B.] Jannson. — Pm. ch. Godard. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Magnus Dominus*, Mondonville.

537. 26 mars. (M., *ibid.*) Symph., Geminiani. — *Nisi Dominus*, Mondonville. — Air ital. ch. Mme Pompeati. — Symph. avec clars et cors de ch., [J.] Stamitz. — Air ital. ch. Mme Pompeati. — Conc. orgue ex. Balbastre. — *Miserere*, Lalande.

538. 27 mars. (A. du 27, p. 199.) Symph. — *Deus noster*, Cordelet. — Symph., [J.] Stamich avec clars et cors de ch. — *Inclina*, pm., Martin ch. Gélin. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *In exitu*, Mondonville.

(M., *ibid.*) Symph., Zanni. — *Deus noster*, Cordelet. — 2 airs ital. ch. Albanèse. — Pm., Lefebvre ch. Godard. — Conc. [von] accomp. de voix, [Mondonville] ch. Mlle Fel, l'adagio ch. Besche. — *In exitu*, Mondonville.

539. 28 mars. (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) Symph., Guillemain. — *Stabat*, Pergolèse ou *de profundis*, Mondonville (A.) ; *Stabat*, Pergolèse (M.) — 2 airs (A.), air (M.) ital. ch. Mme Pompeati. — Conc. [von] ex. Canavas. — Son. des Pièces de clavecin de Mondonville ex. sur l'orgue par Balbastre (M.) — *Miserere*, Lalande (A.) ; *De profundis*, Mondonville (M.)

540. 29 mars. (A., *ibid.*) Symph. — *Deus noster*, mgch., Giraud. — Son. vcelle ex. [J. B.] Janson. — Pm. ch. Mlle Fel. — Balbastre j. de l'orgue. — *Bonum est*, Mondonville.

(M., *ibid.*) Symph., Hasse. — *Stabat*, Pergolèse. — Pm. ch. Gélin. — Symph., Holzbaur. — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — *Bonum est*, Mondonville.

541. 30 mars (Pâques.) (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) Symph., Mondonville. — *Cantate*, Lalande. — Symph. avec clars et cors de ch. (A.) — 2 airs ital. ch. Mme Pompeati (M.) — Pm., Fiocco, ch. Mlle Fel. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Venite exultemus*, Mondonville.

542. 31 mars. (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) Symph. — *Domine in virtute tua*, Cordelet. — 2 airs ital. ch. Mme Pompeati (A.), Mme Vestris de Giardini (M.) — *Regina coeli* nouv. ch. Mlle Fel. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre (M.) — *In exitu* (A.), *Dominus regnavit* (M.), Mondonville.

543. 1er avr. (A., *ibid.*) Symph. — *Exaltabo te*, Lalande. — Conc. flûte ex. Taillard. — *Regina coeli* ch. Mlle Fel. — Balbastre j. de l'orgue. — *Dominus regnavit*, Mondonville.

(M., *ibid.*) Symph. — *Dominus regnavit*, Lalande. — Air ital. ch. Mme Pompeati. — Conc. flûte ex. Taillard. — Air ital. ch. Mme Pompeati. — Balbastre j. de l'orgue. — *In exitu*, Mondonville.

544. 4 avr. (M., *ibid.*) Symph., MM. Pla. — *Exaltabo te*, Lalande. — Conc. von ex. Moria. — *Exultate Deo*, pm. nouv., ch^{r} d'Herbain, ch. Mlle Fel. — Ouv. de l'opéra languedocien [*Daphnis et Alcimadure*, Mondonville] ex. sur l'orgue par Balbastre. — *Coeli enarrant*, Mondonville.

545. 6 avr. (M., *ibid.*) Symph., Jomelli. — *Cantate*, Lalande. — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Conc. von ex. Moria. — *Regina coeli* nouv. ch. Mlle Fel. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Venite exultemus*, Mondonville.

546. 7 avr. (A. du 7, p. 215 ; M., *ibid.*) Symph. nouv. — *Diligam te*, Gilles (A.) ; *Cantate*, Martin (M.) — Air ital. ch. Mme Pompeati. — Le pm., Lefebvre ch. Godard. — Conc. von ex. Tarade. — *Regina coeli* nouv. ch. Mlle Fel (A.) ; *Exultate Deo* [ch^{r} d'Herbain] ch. Mlle Fel (2^{e} fois) (M.) — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *In exitu*, Mondonville.

547. 8 mai (Asc.) (A. du 8, p. 287 ; M., juin I, p. 215.) Symph., Croes. — *Nisi Dominus*, Mondonville. — Conc. von ex. Dupont. — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Ouv. de *Pygmalion*, Rameau ex. sur l'orgue par Balbastre. — *Dominus regnavit*, Mondonville.

548. 13 mai (Pent.) (M., *ibid.*) *Diligam te*, Gilles. — Pm,. Le Febvre ch. Godard. — Conc. à 2 htb. ex. Bureau et Sallantin. — Pm., Mouret ch. Mlle Rivière. — Nouv. conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *In exitu*, Mondonville.

549. 29 mai (Fête-Dieu.) (A. du 29, p. 327 ; M., juin II, p. 203.) 1re suite des Pièces de clavecin de Clément mise en gde symph. par l'auteur. — *Cantate*, Davesne. — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Trio de htb. ex. MM. Bureau et Sallantin (A.) — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Sixte. — Ouv. de *Pygmalion* et les *Sauvages*, [Rameau] ex. sur l'orgue par Balbastre. — *Magnus Dominus*, Mondonville.

550. 15 août. (A. du 11, p. 495 ; M., sept., p. 228.) *Deus noster refugium*, Giraud. — Air ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Conc. flûtes ex. les frères Héricourt (13 et 12 ans) qui j. chacun sur les 2 instruments à la fois. — *Quam dilecta*, pm. nouv., Naudé ch. Mlle Sixte. — Conc. von ex. Doudou dit Le Bouteux. — *Exultate Deo*, ch^{r} d'Herbain, ch. Mlle Fel. — *Confitebor*, Lalande.

551. 8 sept. (A. du 8, p. 559 ; M., oct., p. 220.) *In convertendo*, mgch., [P. M.] Berton. — 2 airs (A.), air (M.) ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — *Quam dilecta*, Naudé, ch. Mlle Sixte. — Conc. von ex. Romain. — *Laudate pueri*, Fiocco, ch. Mlle Fel. — Ouv. des *Fêtes de Polymnie*, [Rameau] ex. sur l'orgue par Balbastre. — *Exaltabo te*, Lalande.

552. 1er nov. (A. du 30 oct., p. 679 ; M., déc. I, p. 240.) *Requiem*, Gilles. — *Venite exultemus*, Mouret, ch. Mlle Pariseau. — Symph. nouv. — *Exultate Deo*, ch^{r} d'Herbain, ch. Mlle Fel. — Carillon, puis quatuor de la chasse de *Zaïde*, Royer ex. sur l'orgue par Balbastre. — *De profundis*, Mondonville.

553. 8 déc. (A. du 4, p. 750 ; M., déc. II, p. 219.) Symph. des Pièces de clavecin, Mondonville. — *Deus noster refugium*, Cordelet. — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Symph. nouv. — Pm., Martin ch. Mlle Fel. — Nouv. conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Coeli enarrant*, Mondonville.

554. 24 déc. (A. du 22, p. 791 ; M., janv. 1756, I, p. 173.) *Fugit nox*, Boismortier (Mlles Fel et Chevalier ; Balbastre à l'orgue.) — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Symph. — *Regina coeli*, pm., Mondonville ch. Mlle Fel. — Conc. von ex. Canavas. — *In exitu*, Mondonville.

555. 25 déc. (M., *ibid.*) 1re son. des Pièces de clavecin, Mondonville [en symph.] — *Cantate Domino*, Lalande. — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Pm., Madin ch. Mlle Fel. — Nouv. conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Venite exultemus*, Mondonville.

1756

556. 2 févr. (A. du 29 janv., p. 71 ; M., mars, p. 224.) Symph. — ***Jubilate Deo***, Mondonville (Richer). — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Conc. ex. par 2 htb. étrangers. — Pm., Mouret ch. Mlle Dubois. — Ouv. de *Pygmalion* et les *Sauvages*, [Rameau] ex. sur l'orgue par Balbastre. — *Exaltabo te*, Lalande.

557. 25 mars. (A. du 22, p. 191 ; M., avr. II, p. 192.) Symph., Geminiani. — *Venite exultemus*, Davesne. — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Conc. von comp. et ex. Piffet. — *Benedictus*, Mouret ch. abbé de La Haye. — Symph. nouv. comp. et ex. sur l'orgue par Balbastre. — *In exitu*, Mondonville.

558. 4 avr. (A. du 1er, p. 215 ; M., *ibid.*) *Diligam te*, Gilles. — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Conc. htb. ex. Prover. — Pm., Mouret ch. Mme Guérin. — Conc. orgue ex. Balbastre. — *Dominus regnavit*, Mondonville.

559. 6 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Miserere* qu'on ex. à Saint-Pierre de Rome. — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Conc. htb. ex. Prosper [Prover]. — Pm. ch. Richer. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Bonum est*, Mondonville.

560. 9 avr. (A. du 8, p. 231 ; M., *ibid.*) Symph. — *Miserere* qu'on ex. à Saint-Pierre de Rome (A.) ; *Jubilate*, Mondonville (M.) — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Son. [von] comp. et ex. Fritz. — Pm., Billion ch. Mme Moreau. — Ouv. de *Pygmalion* et les *Sauvages* [Rameau] ex. sur l'orgue par Balbastre. — *Nisi Dominus*, Mondonville (Gros, débuts.)

561. 11 avr. (Rameaux.) (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) Symph. — *Diligam te*, Madin. — 2 airs ital. ch. Mm Vestris de Giardini. — Conc. htb. ex. Prover. — Pm. ch. Mlle Fel. — Nouv. symph. ex. sur l'orgue par Balbastre. — *De profundis*, Mondonville.

562. 12 avr. (A. du 12, p. 239 ; M., *ibid.*) Symph. — *Omnes gentes*, Cordelet. — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Conc. von ex. Fritz. — *Exaudi Deus*, Fanton ch. Mme de Montbrun. — *Laudate Dominum q. b.*, nouv. mgch. avec accomp. d'orgue, Mondonville (Mlle Fel ; Besche, Gélin, Richer ; Balbastre à l'orgue.)

563. 15 avr. (A. du 15, p. 147 ; M., mai, p. 239.) Symph. — *Stabat*, Pergolèse ch. Mme Vestris de Giardini et Albanèse. — Pm., Mouret ch. Mme de Montbrun. — Conc. htb. ex. Prover. — Conc. de voix [et von] Mondonville ch. L. A. Richer. — *Laudate Dominum q. b.*, Mondonville.

564. 16 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Stabat*, Pergolèse. — Pm. nouv., Le Febvre ch. Mlle Aubert. — Son. vcelle comp. et ex. C. Ferrari. — Conc. de voix [et von] Mondonville ch. [L. A.] Richer. — *De profundis*, Mondonville.

565. 17 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Domine in virtute*, Cordelet. — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Conc. von comp. et ex. Piffet. — *Regina coeli*, Mondonville ch. Mlle Fel. — *Bonum est*, Mondonville.

566. 18 avr. (M., *ibid.*) 1re son. des Pièces de clavecin, Mondonville [en symph.] — *Cantate Domino*, Lalande. — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Son. [von] ex. Fritz. — *Laudate pueri*, Fiocco ch. Mlle Fel. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Venite exultemus*, Mondonville.

567. 19 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Laudate Dominum o. g.*, mgch., Noblé. — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Conc. htb. ex. Prover. — Nouv. pm., Le Febvre ch. Mme Cohendet. — *Coeli enarrant*, Mondonville.

568. 20 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Domine, Dominus noster*, mgch., Béthisi. — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Conc. vcelle comp. et ex. Carlo Ferrari. — Pm., Le Febvre ch. Godard. — *Laudate Dominum q. b.*, Mondonville (Balbastre à l'orgue.)

569. 23 avr. (A. du 22, p. 255 ; M., *ibid.*) Symph. — *Nisi Dominus*, Mondonville. — 2 airs ital. ch. Pompeo, mus. roi de Sardaigne. — Conc. htb. ex. Prover. — *Regina coeli*, nouv. pm. [Mis R. A. de Culant-Cire] [1] ch. Mlle Du Gason. — Ouv. de *Pygmalion* et les *Sauvages*, [Rameau] ex. sur l'orgue par Balbastre. — *In exitu*, Mondonville.

570. 25 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Coeli enarrant*, Mondonville. — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Conc. von comp. et ex. Piffet. — Pm. ch. Mlle Fel. — Conc. voix [et von], Mondonville ch. [L. A.] Richer et [J. F.] Bêche. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Laudate Dominum q. b.*, Mondonville.

571. 2 mai (Asc.) (M., juil. I, p. 199.) Symph. — *Domine in virtute*, Cordelet. — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Pm., Mouret ch. Mme de Montbrun. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Venite exultemue*, Mondonville.

572. 6 juin (Pent.) (M., *ibid.*) Symph. — *Diligam te*, Gilles. — Pm. nouv. ch. Mme Vincent. — Conc. von comp. et ex. Piffet. — *Exulatate Deo*, ch^r d'Herbain ch. Mlle Fel. — *Laudate Dominum q. b.*, Mondonville (Balbastre à l'orgue.)

573. 17 juin (Fête-Dieu.) (M., *ibid.*) Symph. — *Laetatus sum*, Cordelet. — Pm., Mondonville ch. Mme Vincent. — Conc. von comp. et ex. Piffet. — Pm., Le Febvre ch. Godard. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Bonum est*, Mondonville.

574. 15 août. (A. du 12, p. 503 ; M., sept., p. 232.) *Te Deum*, Lalande (Mlle Fel.) — *Conserva me*, Lefebvre ch. Godard. — Conc. von comp. et ex. Piffet. — Pm. en duo ch. Gélin et Larrivée. — Pm. nouv. ch. Mlle Fel. — *Dominus regnavit*, Mondonville (Mlles Fel et Chevalier.)

575. 8 sept. (A. du 6, p. 559 ; M., oct. I, p. 188.) Symph. — *Dominus regnavit*, Lalande (A.), Mondonville (M.) — Pm., nouv. ch. Dugué. — Pm. nouv. ch. Mlle Sixte (M.) — *Regina coeli*, Mondonville ch. Mlle Fel (A.) ; *Ascendit virgo mater*, pm. ital. ch. Mlle Fel (M.) — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Coeli enarrant*, Mondonville.

576. 1er nov. (A. du 28 oct., p. 679 ; M., déc. p. 202.) Symph., Guillemain. — *Omnes gentes*, Cordelet. — *Usquaequo*, Mouret, ch. Mlle Sixte. — Conc. von comp. et ex. Piffet. — Pm. ital. ch. Mlle Fel. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *De profundis*, Mondonville (récit *fiant aures* ch. Benoit.)

577. 8 déc. (A. du 6, p. 759 ; M., janv. 1757, I, p. 205.) Symph. nouv., ch^r d'Herbain. — *Exaltabo te*, Lalande. — *Quam dilecta*, Naudé ch. Mlle Sixte. — Conc. von ex. Canavas. — *Regina coeli*, Mondonville ch. Mlle Fel. — Ouv. de *Pygmalion* et les *Sauvages* [Rameau] ex. sur l'orgue par Balbastre. — *In exitu*, Mondonville.

578. 24 déc. (A. du 23, p. 799 ; M., janv. 1757, II, p. 205.) Symph., Geminiani. — *Fugit nox*, Boismortier. — Pm. fr., M***. — Conc. von comp. et ex. Vachon. — Pm. ital. nouv. ch. Mlle Fel. — Nouv. conc. orgue comp. et ex. Balbastre (M.) — *Dominus regnavit*, Mondonville.

579. 25 déc. (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) 1re son. des Pièces de clavecin de Mondonville [en symph.] — *Cantate Domino*, Lalande. — Pm. fr. nouv., M*** ch. Poirier. — Conc. à 2 vons ex. Piffet et Baron. — Pm. ital. nouv. ch. Mlle Fel. — Nouv. conc. orgue comp. et ex. Balbastre (M.) — *Venite exultemus*, Mondonville.

---

1. Selon C. Pierre.

1757

580. 2 févr. (A. du 31 janv., p. 70 ; M., mars, p. 194.) Symph. — *Jubilate Deo*, Mondonville. — Ode (Paroles de [J. J.] Rousseau), Blainville ch. Gélin. — Symph. à 2 cors de ch. — *Regina coeli*, Mondonville ch. Mlle Le Mière. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Coeli enarrant*, Mondonville.

581. 25 mars. (A. du 24, p. 191 ; M., avr. II, p. 175.) Symph., Guillemain. — *Domine in virtute tua*, Cordelet. — Pm., Lefebvre ch. Godard. — Conc. [von] ex. Piffet. — Nouv. motet analogue à la fête du jour ch. Mlle Fel. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *In exitu*, Mondonville.

582. 3 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Diligam te*, Gille (Mlles Le Mière et Davaux.) — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Symph. à clars et cors de ch. — Pm. ch. Mlle Fel. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Coeli enarrant*, Mondonville.

583. 4 avr. (A. du 4, p. 215 ; M., *ibid.*) Symph., Davesne. — *Judica me Deus*, nouv. mgch., Cordelet. — 2 ar. ital. ch. Pellerino, Ital. — Symph. avec clars et cors de ch. — Nouv. conc. de voix [et von], Mondonville ch. Mlle Fel et Bêche. — *Magnus Dominus*, Mondonville.

584. 5 avr. (M., *ibid.*) *Stabat mater*, Pergolèse. — Chœur de *Jephté* [Montéclair]. — *Laudate Dominum q. b.*, Mondonville.

585. 6 avr. (M., *ibid.*) *Stabat*, [Pergolèse]. — Chœur de *Jephté* [Montéclair]. — *Benedictus*, Mouret ch. Joliot, nouv. hte-contre. — *De profundis*, Mondonville.

586. 7 avr. (M., mai, p. 197.) Symph. — *Stabat*, Pergolèse. — 2 ar. ch. Pellerino. — Les clars j. une symph. de M***. — 1er conc. de voix [et von], Mondonville ch. Mlle Le Mière et Besche. — *In exitu*, Mondonville.

587. 8 avr. (M., *ibid.*) Symph., d'Avesnes. — Messe des morts, Gilles. — 2 ar. ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Les clars j. s. — Pm. nouv. pour la fête du jour ch. Mlle Fel. — *Miserere*, Lalande.

588. 9 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Cantate*, d'Avesnes. — *Confitemini*, Cordelet ch. Mlle Véron. — 2 airs ital. ch. Pellerino. — Les clars j. s. — Pm. analogue au jour ch. Mlle Fel. — *Cantate*, Lalande (Mlle Davaux.)

589. 10 avr. (Pâques.) (M., *ibid.*) 1re son., Mondonville [en symph.] — *Diligam te*, Gilles (Mlle Davaux.) — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — 1er conc. de voix [et von], Mondonville ch. Mlle Le Mière et Besche. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — 2e conc. de voix [et von], Mondonville ch. Mlle Fel. — *Venite exultemus*, Mondonville.

590. 11 avr. (M., *ibid.*) *La Tempête*, symph., Ruge. — *Deus venerunt*, Fanton. — Pellerino ch. — Les clars j. s. — Pm., chr d'Herbain ch. Mlle Fel. — Chœur de *Jephté* [Montéclair]. — *Laudate Dominum q. b.*, Mondonville.

591. 12 avr. (M., *ibid.*) Symph., [J.] Stamitz. — *Domini est terra*, Le Febvre. — *Quemadmodum*, Mouret ch. Mlle Pariseau. — Ouv. de *Polymnie*, Rameau ex. sur l'orgue par Balbastre. — Nouv. [2e] conc. de voix [et von], Mondonville ch. Mlle Fel et Besche. — *Diligam te*, Madin.

592. 15 avr. (M., *ibid.*) Symph., Gossec. — *Domine, Dominus noster*, Béthisy. — Les clars j. s. — *Venite exultemus*, Davesnes (Joliot.) — Conc. von, Mondonville ex. Le Mier. — *Bonum est*, Mondonville.

593. 17 avr. (M., *ibid.*) *Cantate Domino*, Lalande (Mlle Davaux.) — Les clars j. s. — Chœur de *Jephté* [Montéclair]. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Videte surgit*

Christus, motet nouv. ch. Mlle Fel. — 1er conc. de voix [et von], Mondonville ch. Mlle Le Mière et Besche. — *Coeli enarrant*, Mondonville.

594. 19 mai (Asc.) (A. du 19, p. 311 ; M., juin, II, p. 181.) Symph., Papavoine. — *Exaltabo te*, Lalande. — Duo de vons ex. Tarrade et Le Mière. — 1er conc. de voix [et von], Mondonville ch. Mlle Le Mière et Besche. — *Laudate pueri*, Fiocco ch. Mlle Fel. — *Laudate Dominum q. b.*, Mondonville.

595. 29 mai (Pent.) (A. du 26, p. 327 ; M., *ibid.*) Symph. — *Judica Domine*, Fanton. — Pm. ch. Le Gros. — Son. von ex. Piffet. — Pm. ch. Bazir. — Symph. ex. sur l'orgue par Balbastre. — *Venite exultemus*, Mondonville.

596. 9 juin (Fête-Dieu.) (M., juil., p. 206). Symph. — *Judica me*, nouv. mgch., Fanton. — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Conc. de cors de ch. ex. Stamitz. — Pm., Mouret ch. Muguet. — Ouv. de *Daphnis et Alcimadure* [Mondonville] ex. sur l'orgue par Balbastre. — *Dominus regnavit*, Mondonville.

597. 15 août. (A. du 11, p. 499 ; M., sept., p. 190.) Symph., Beck. — *Exaltabo te*, Lalande (Mlle Sixte.) — Pm., Mouret ch. Muguet, hte-contre. — Duo de vons ex. Tarade et Lemière. — *Ascendit Virgo mater*, pm. ch. Mlle Fel. — Conc. [orgue], Balbastre ex. par une dame. — *Jubilate Deo*, Mondonville.

598. 8 sept. (A. du 8, p. 563 ; M., oct. I, p. 172.) Symph., Beck. — *Cantate Domino*, Davesne. — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Sixte. — Conc. von, Gaviniès ex. Moria. — Pm. pour la fête du jour ch. Mlle Fel. — Ouv. de *Daphnis et Alcimadure* [Mondonville] ex. sur l'orgue par Balbastre. — *Laudate Dominum q. b.*, Mondonville.

599. 1er nov. (A. du 31 oct., p. 683 ; M., déc. II, p. 188.) Symph., Beck. — *Requiem*, Gilles (Mlle Sixte.) — Conc. von ex. Moria. — Pm. tiré des 2des Pièces de clavecin de Mondonville ch. Mlle Lemière. — Conc. orgue, Balbastre ex. Mlle Duzès. — Pm. pour la fête du jour ch. Mlle Fel. — *De profundis*, Mondonville.

600. 8 déc. (A. du 8, p. 761 ; M., janv. 1758, I, p. 159.) Symph. del signor Casalis [Casali]. — *Exaltabo te*, Lalande. — Son. htb. comp. et ex. [Ant. ou C.] Besozzi. — *Regina coeli*, pm., Mondonville ch. Mlle Le Mière. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Pm. du jour ch. Mlle Fel. — *In exitu*, Mondonville.

601. 24 déc. (A. du 22, p. 795 ; M., janv. 1758, II, p. 190.) Symph. — *Fugit nox*, Boismortier (Balbastre à l'orgue.) — Duo de htb. comp. et ex. [Ant. et C.] Besozzi. — Pm. des 2des Pièces de clavecin, Mondonville ch. Mlle Lemière. — Son. htb. ex. [C.] Besozzi. — Pm. pour la fête du jour ch. Mlle Fel — Nouv. conc. orgue comp. et ex. Balbastre (1re exéc.) — *Jubilate Deo*, Mondonville.

602. 25 déc. (A., *ibid.* ; M., *ibid.*) Ouv. des Pièces de clavecin, Mondonville. — *Diligam te*, Gilles (Mlle Sixte). — Duo de htb. ex. [Ant. et C.] Besozzi. — Pm., Fiocco ch. Mlle Fel. — *Jubilate Deo*, Mondonville. — Conc. orgue (le même que le 24) comp. et ex. Balbastre. — Son. htb. ex. [C.] Besozzi. — *Venite exultemus*, Mondonville.

1758

603. 2 févr. (A. du 30 janv., p. 70 ; M., mars, p. 190.) Symph. — *Deus noster refugium*, Cordelet (Mlle Arnould.) — Conc. von ex. Vachon (1re fois.) — Pm. ch. Mlle Lemière. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Pm. pour la fête du jour ch. Mlle Fel. — *Laudate Dominum q. b.*, Mondonville.

604. 12 mars (Passion.) (M., avr. I, p. 170.) Symph. — *Exaltabo te*, Lalande (Mlle Sixte.) — Conc. von comp. et ex. Vachon. — Pm., Mouret ch. Muguet. — Conc. orgue, Balbastre ex. Mlle d'Heuzé. — Pm. ch. Mlle Lemière. — *Bonum est*, Mondonville.

605. 14 mars. (A. du 13, p. 167 ; M., *ibid.*) Symph. — *Deus misereatur*, Davesne. — Conc. von comp. et ex. Vachon. — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Ouv. de *Daphnis et Alcimadure* [Mondonville] ex. sur l'orgue par Balbastre. — Pm. ch. Mlle Fel. — *Les Israélites à la montagne d'Horeb*, orat., Mondonville.

606. 17 mars. (A. du 16, p. 175 ; M., *ibid.*) Symph. — *Diligam te*, Madin. — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Conc. von comp. et ex. Vachon. — Pm. ch. Mlle Lemière. — *Exultate justi*, conc. de voix [et von] Mondonville. — *Les Israélites à la montagne d'Horeb*, Mondonville.

607. 19 mars. (M., *ibid.*) Symph. — *Diligam te*, Gilles (Mlle Sixte.) — Conc. [von] comp. et ex. Vachon. — 2 airs ital. ch. Mme Vestris de Giardini. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Pm. ch. Mlle Fel. — *Coeli enarrant*, Mondonville.

608. 20 mars. (A. du 20, p. 183 ; M., avr. II, p. 170) Symph., J. Fr. Rameau. — *Jubilate Deo*, Mondonville. — Conc. von comp. et ex. Piffet. — Pm., Mouret ch. Mlle ***. — Nouv. conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Pm. ch. Mlle Fel (A.) ; pm., Mondonville ch. Mlle Lemière (M.) — Motet fr. [*Les Israélites*] (A.), motet d'orgue [*Laudate Dominum q. b.*] (M.), Mondonville.

609. 21 mars. (M., *ibid.*) Symph. — *Stabat*, Pergolèse. — Pm., Lefebvre ch. abbé Petit. — Conc. von ex. Turlet. — *Miserere mei*, ps. 57, à v. s. et à gde symph., Lebœuf. — *Les Israélites*, Mondonville.

610. 22 mars. (M., *ibid.*) Symph. — Le *Stabat* [Pergolèse]. — Pm., Mouret ch. Mlle Limène. — Son. viole d'amour comp. et ex. Taschi, mus. Elect. palatin. — Pm., Lefebvre ch. Petit. — Ouv. de *Pygmalion* et les *Sauvages* [Rameau] ex. sur l'orgue par Balbastre. — *De profundis*, Mondonville.

611. 23 mars. (M., *ibid.*) Symph. — Le *Stabat* [Pergolèse]. — *Conserva me*, Lefebvre ch. Godard. — Conc. von comp. et ex. Vachon. — 1er conc. de voix [et von], Mondonville ch. Mlle Lemière et Godard. — *Nisi Dominus*, Mondonville.

612. 24 mars. (M., *ibid.*) Symph., [L.] Aubert. — *Miserere*, Lalande. — Chœur de *Jephté* [Montéclair]. — Ouv. de *Polymnie* [Rameau] ex. sur l'orgue par Balbastre. — 2e conc. de voix [et von] ,Mondonville ch. Mlle Fel. — *De profundis*, Mondonville.

613. 25 mars. (M., *ibid.*) Symph. — *Exaltabo te*, mgch., Giraud. — Pm., Mouret ch. Mlle Gibert. — Conc. [von] comp. et ex. Vachon. — Pm. du jour ch. Mlle Fel. — *Les Israélites*, Mondonville, avec des modifications.

614. 26 mars. (Pâques.) (M., *ibid.*) Ouv. des Pièces de clavecin, Mondonville. — *Cantate Domino*, Lalande. — Chœur de *Jephté* [Montéclair]. — Nouv. conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Regina coeli*, Mondonville. ch. Mlle Lemière. — Pm., Fiocco ch. Mlle Fel. — *Les Israélites*, Mondonville. — *Venite exultemus*, Mondonville.

615. 27 mars. (M., *ibid.*) Symph., Geminiani. — *Coeli enarrant*, Mondonville. — Conc. [von] comp. et ex. Vachon. — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Sixte. — Nouv. conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Exultate justi*, 2e conc. de voix [et von], Mondonville ch. Mlle Fel. — Les *Israélites*, Mondonville.

616. 28 mars (M., *ibid.*) Symph. — *Deus venerunt*, Fanton. — *Conserva me*, Lefebvre ch. de La Croix. — *Le Printemps*, Vivaldi ex. Vachon [von]. — Pm. du jour ch. Mlle Fel. — *Laudate Dominum q. b.*, Mondonville.

617. 31 mars. (A. du 30, p. 199 ; M., *ibid.*) Symph. — Motet, Davesne. — Conc. von comp. et ex. Piffet. — Pm. ch. Desentis. — Ouv. de *Daphnis et Alcimadure* [Mondonville] ex. sur l'orgue par Balbastre. — Pm. ch. Mlle Fel. — *Nisi Dominus* (Benoit père et fils.)

618. 2 avr. (Quasimodo.) (M., *ibid.*) Symph. — *Confitebor*, Lalande. — Conc. von comp. et ex. Vachon. — Chœur de *Jephté* [Montéclair]. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Pm. du jour ch. Mlle Fel. — *Venite exultemus*, Mondonville.

619. 3 avr. (A. du 3, p. 207 ; M., *ibid.*) Symph. — *Bonum est* (A.), *Dominus regnavit* (M.), Mondonville. — Conc. von comp. et ex. Vachon. — *Afferte Domino*, Lefebvre ch. Godard. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Pm. du jour ch. Mlle Fel. — *Les Israélites*, Mondonville.

620. 4 mai (Asc.) (A. du 1er, p. 271 ; M., juin, p. 193.) Symph. — *Omnes gentes*, Cordelet. — *Cantemus Domino*, Mouret, (Mlle Lemière et Desentis.) — Conc. [von] comp. et ex. Vachon. — Pm. du jour ch. Mlle Fel. — *In exitu*, Mondonville.

621. 14 mai (Pent.) (A. du 11, p. 295 ; M., *ibid.*) Symph. — *Venite exultemus*, Davesne. — Pm. ch. de La Croix (A.) ; air ital. ch. Anna Chiri Dehel (M.) — Pm., Mouret ch. Mlle Lemière et L'arrivée (M.) — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Pm. ch. Mlle Fel (A.) — *Exultate justi*, conc. de voix [et von], Mondonville (Mlle Fel) (M.) — *Laudate Dominum q. b.*, Mondonville.

622. 25 mai (Fête-Dieu.) (A. du 22, p. 311 ; M., juil., I, p. 182.) Symph. — *Judica Domine*, Fanton. — Conc. von ex. Lemière. — Pm. ch. La Croix. — Ouv. des *Fêtes de Paphos* [Mondonville] ex. sur l'orgue par Balbastre. — Pm. ch. Mlle Fel. — *Nisi Dominus*, Mondonville.

623. 15 août. (A. du 14, p. 503 ; M., sept., p. 194.) Symph. — *Regina coeli*, Mondonville. — 2 airs ital. ch. Mlle Hardi jne, 13 ans. — Conc. von comp. et ex. Piffet. — Duo ital. ch. Mlle Hardi et Albanèse. — Pm. du jour ch. Mlle Fel. — *Les Israélites*, Mondonville.

624. 8 sept. (A. du 7, p. 559 ; M., oct. I, p. 192.) Symph. — *Exaltabo te*, Giraud. — Pm., Mouret ch. Mlle Faure. — Ouv. des *Fêtes de Paphos*, [Mondonville] ex. sur l'orgue par Balbastre. — Ar. ital. ch. Mlle Hardi. — Duo de *Daphnis et Alcimadure*, [Mondonville] ch. Mlle Hardi et Albanèse. — *Exultate justi*, Mondonville.

625. 1er nov. (A. du 30 oct., p. 679 ; M., déc., p. 191.) Symph. — Messe des morts, Gilles dans laquelle Balbastre [orgue] ex. le carillon des morts avec tout l'orch. — Conc. von comp. et ex. Piffet. — Pm. dans le goût ital. ch. Mlle Fel. — Pm., Lefebvre ch. Godard. — Ouv. et airs du *Carnaval du Parnasse*, Mondonville ex. sur l'orgue par Balbastre. — *De profundis*, Mondonville.

626. 8 déc. (A. du 7, p. 759 ; M., janv. I, p. 193.) Symph. prise dans un intermède ital. applaudi à Paris. — *Omnes gentes*, mgch., Persuis. — *Le Printemps*, Vivaldi ex. Canavas [von]. — *Coronate*, Lefebvre ch. Godard. — Ouv. du *Carnaval du Parnasse* [Mondonville] ex. sur l'orgue par Balbastre. — Pm. du jour ch. Mlle Fel. — *Magnus Dominus*, Mondonville.

627. 24 déc. (A. du 21, p. 791.) Symph., Guillemain. — *Exaltabo te*, Lalande. — Pm., Mouret ch. Mlle Bretin. — Ouv. de *Daphnis et Alcimadure* [Mondonville] ex. sur l'orgue par Balbastre. — Pm. du jour ch. Mlle Fel. — *In exitu*, Mondonville.

628. 25 déc. (A., *ibid.* ; M., janv. 1759, II, p. 193.) Symph., Geminiani. — *Diligam te*, Gilles. — *Afferte Domino*, Lefebvre ch. La Croix. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Exultate justi*, Mondonville (Mlle Fel.) — *Venite exultemus*, Mondonville.

1759

629. 2 févr. (A. du 1er, p. 78 ; M., mars, p. 200.) Symph. — *Magnus Dominus*, mgch., Persuis. — Symphonie concert, Wagenseil. — 2 airs ital. ch. Mlle Richer (1re fois.)

— Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Pm. du jour ch. Mlle Fel. — *Nisi Dominus*, Mondonville (Gélin et Desaintis.)

630. 26 mars. (A. du 26, p. 199 ; M., avr. II, p. 203.) Symph. — *Domine in virtute*, Cordelet. — Conc. von. comp et ex. Piffet. — *Simulacra gentium*, pm., Mondonville ch. Mlle Lemière. — Ouv. des *Fêtes de Paphos* [Mondonville] ex. sur l'orgue par Balbastre. — Pm. du jour ch. Mlle Fel. — *Coeli enarrant*, Mondonville.

631. 1er avr. (A. du 29 mars, p. 207 ; M., *ibid.*) Symph. — *Exaltabo te*, Lalande (Joly). — *Omnes gentes* ch. Petit. — Pm., Piffet ch. Godard. — Conc. orgue ex. Balbastre (A.) — *Bonum est*, Mondonville.

632. 3 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Diligam te*, Madin. — *Quam bonus*, pm., Lefebvre ch. Mlle Bretin. — Conc. von comp. et ex. Piffet. — Conc. orgue ex. Balbastre. — Pm. ch. Mlle Lemière. — *Les Fureurs de Saül*, Mondonville.

633. 5 avr. (M., *ibid.*) *Venite exultemus*, Davesne. — *Cantate*, Mouret ch. Mlle Guibert. — Conc. [von] comp. et ex. Gaviniès. — *Nisi Dominus*, Mondonville (Benoit et Desaintis.) — Mlle Villette ch. dans le concert (débuts.)

634. 9 avr. (A. du 9, p. 217.) Symph. — *Diligam te*, Madin. — *Quam dilecta*, Naudé ch. Mlle Villette. — Conc. orgue ex. Damaureau. — Pm., Mondonville ch. Mlle Lemière. — *Les Fureurs de Saül*, Mondonville.

635. 20 avr. (A. du 19, p. 247.) Symph. — *Diligam te*, mgch., Philidor. — Pm. ch. Godard. — Conc. von comp. et ex. Gaviniès. — Pm. ch. Mlle Lemière. — *Laudate Dominum q. b.*, Mondonville.

636. 15 concerts au total pendant les 2 semaines (de la Passion à Quasimodo.) 4 nouveaux motets : 1 de Goulé, 1 de Davesne, 1 de Philidor et *les Fureurs de Saül* de Mondonville. (M., mai, p. 188.)

637. 24 mai (Asc.) (A. du 24, p. 327 ; M., juin, p. 204.) Symph. — *Diligam te*, Gilles. — Pm. ch. de La Croix (A.) ; pm., Mouret ch. Mlle Bretin (M.) — Ouv. de *Titon*, [Mondonville] ex. sur l'orgue par Damoureau. — Pm. ch. Mlle Lemière. — *Le Passage de la mer rouge*, motet fr., Du Persuis (1re fois.)

638. 3 juin (Pent.) (A. du 31 mai, p. 341 ; M., juil. I, p. 195.) Symph. — Mgch., Giraud. — Conc. von comp. et ex. Gaviniès. — Pm. ch. de La Croix. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Le Passage de la mer rouge*, Du Persuis.

639. 14 juin (Fête-Dieu.) (A. du 11, p. 358 ; M., *ibid.*) Symph. — *Omnes gentes* Du Persuis. — Pm., Lefebvre ch. Mlle Chantereau (1re fois.) — Conc. von comp. et ex. Gaviniès. — Pm. ch. Mlle Lemière. — *Laudate Dominum q. b.*, Mondonville.

640. 15 août. (A. du 13, p. 500 ; M., sept., p. 202.) Symph. — *Venite exultemus*, Davesne (Mlle Lemière). — Conc. von comp. et ex. Piffet. — Pm. de Rollet ch. Mlle Villette. — Conc. orgue comp. et ex. Charpentier. — Pm. du jour ch. Mlle Fel. — *Exultate justi*, mgch., Mondonville.

641. 8 sept. (A. du 6, p. 559 ; M., oct. I, p. 200.) Symph. d'un nouv. auteur. — *Benedicam Dominum*, mgch., Chalabreuil. — Conc. von ex. Moria. — Pm., Mouret ch. Mlle Farguet (A.) — Conc. orgue ex. — Balbastre. La chasse de *Zaïde* [Royer] ex. sur l'orgue par Balbastre (A.) — Pm. du jour ch. Mlle Fel. — *Laudate Dominum q. b.*, Mondonville.

642. 1er nov. (A. du 29 oct., p. 679 ; M., déc., p. 193.) Symph., Milandre. — *De profundis*, Mondonville. — Conc. von comp. et ex. Gaviniès. — Pm. ch. Mlle Lemière. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Pm. ch. Mlle Fel. — *Les Israélites*, Mondonville.

643. 8 déc. (A. du 6, p. 759.) Symph. — *Cantate Domino*, Lalande. — 2 ar. ital. ch. Potenza. — Ouv. comp. et ex. Balbastre [orgue]. — La chasse de *Zaïde* [Royer] ex. sur l'orgue par Balbastre. — Pm., Lefebvre ch. Mlle Fel. — *Coeli enarrant*, Mondonville.

644. 24 déc. (A. du 24, p. 799.) *Fugit nox*, Boismortier. — Conc. von comp. et ex. Gaviniès. — Ar. ital. ch. Potenza avec accomp. de von par Gaviniès. — Conc. orgue mêlé de noëls comp. et ex. Balbastre. — Pm., Lefebvre ch. Mlle Fel. — Air ital. ch. Potenza. — *Coeli enarrant*, Mondonville.

645. 24 et 25 déc. (M., janv. 1760, p. 191.) Le 24 : Potenza [chanteur] et Gaviniès [von]. — Les 2 jours : *Fugit nox* [Boismortier] ; *Cantate Domino*, Lalande ; des conc. et des pm. ; *Coeli enarrant* et *Venite exultemus*, Mondonville ; Balbastre [orgue] ; Mlle Fel et Lemière, Gélin et Desaintis ch. dans le concert.

1760

646. 2 févr. (A. du 31 janv., p. 78.) Symph. — *Deus noster*, Cordelet. — Air ital. ch. Potenza. — Conc. [von] comp. et ex. Gaviniès. — Pm. ch. Mlle Fel. — Air ch. Potenza. — *Exultate justi*, Mondonville.

647. 23 mars. (A. du 20, p. 184.) Symph., Milandre. — *Domine in virtute*, Cordelet (Larrivée.) — Son. von comp. et ex. Canavas. — Pm. ch. Mlle Lemière. — Ouv. des *Fêtes de Paphos* [Mondonville] ex. sur l'orgue par Balbastre. — *Les Israélites*, Mondonville.

648. 25 mars. (A. du 24, p. 192.) *Omnes gentes*, Cordelet (Larrivée.) — Conc. von comp. et ex. Gaviniès. — Air ital. ch. Potenza. — Ouv. [et] la chasse de *Zaïde* [Royer] ex. sur l'orgue par Balbastre. — Pm. ch. Mlle Fel. — Air ital. ch. Potenza. — *Les Fureurs de Saül*, Mondonville.

649. Du 30 mars (Rameaux) au 10 avr. (M., avr. II, p. 205.) Motets à gd chœur : *Coeli enarrant*, *Nisi Dominus*, *Regina coeli*, *Laudate Dominum q. b.*, *In exitu*, *Dominus regnavit*, *Venite exultemus*, Mondonville ; un duo ch. Mlles Fel et Lemière dans le dernier motet. Solistes des mgch. : Mlles Fel, Lemière et Dubois ; Gelin, Larrivée, Desintis, Joly, Muguet. — *Stabat*, Pergolèse ch. Mme Mingotti et Potenza. — *Paratum*, pm., Mondonville. — Pm., nouv. Legat, ch. Gélin. — Pm. ch. Mlle Dubois le 6 avr. — *Regina coeli*, pm. nouv., Blainville ch. Mlle Fel. — Plus. airs ital. ch. Mme Mingotti. — *Les Fureurs de Saül*, Mondonville. — *La Conquête de Jéricho*, motet fr. nouv., (paroles de C. D.), Davesne. — *Les Lamentations de Jérémie*, motet fr. nouv., Don Francisco Xavier Garcia. — Des symph. de clars et cors de ch. dont *la Tempête suivie du calme* [Ruge]. — Des conc. von comp. et ex. Gaviniès et Piffet. — Pièces harpe comp. et ex. Hochbrücker.

650. 11 avr. et 13 avr. (Quasimodo.) (M., mai, p. 169.) *Venite exultemus* et *De profundis*, Mondonville. — Conc. von comp. et ex. Gaviniès. — Conc. fait de fragments ex. sur l'orgue par Damoreau. — Ouv. des *Fêtes de Polymnie*, [Rameau] ex. sur l'orgue par Balbastre. — Son. mandoline comp. et ex. Ciforelli, mus. Élect. palatin.

Le 11 : Pm. ch. Mlle Lemière. — Pm. ch. Mlle Dubois. — *Les Israélites* [Mondonville].

Le 13 : 1re son., Mondonville jouée en symph. — Pm. ch. Mlle Lemière. — Pm. ch. Mlle Dubois. — *Les Fureurs de Saül* [Mondonville].

651. 15 mai (Asc.) (A. du 12, p. 360 ; M., juin, p. 236.) *Confitemini*, Lalande. — 2 pièces harpe ex. Hochbrücker. — Menuet d'Exaudet transcrit et ex. sur la harpe

par Hochbrücker. — Pm., Mouret ch. Mlle Saint-Hilaire. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Pm. ch. Mlle Fel. — *In exitu*, Mondonville. — Gélin ch. dans le concert.

652. 25 mai (Pent.) (A. du 22, p. 324 ; M., *ibid.*) Symph. — *Diligam te*, Gilles (Mlle Saint-Hilaire.)— Son. mandoline comp. et ex. Leoni. — Pm. ch. Mlle Lemière. — Pièces harpe ex. Hochbrücker. — Pm. ch. Mlle Fel. — *Exultate justi*, Mondonville [1].

653. 5 juin (Fête-Dieu.) (A. du 2, p. 339 ; M., juil. I, p. 190.) *Confitemini*, Lalande. — Leoni j. de la mandoline. — Pm., Mondonville ch. Mlle Lemière. — Pièces harpe ex. Hochbrücker (A.), non exécutées, l'artiste étant malade (M.) — Pm. dans le goût ital. ch. Mlle Fel. — *Les Fureurs de Saül*, Mondonville (Gélin, Desentis, Muguet.)

654. 15 août. (A. du 14, p. 507 ; M. sept. p. 200.) Symph., J. Fr. Rameau. — *Confitebor*, Lalande. — *Quemadmodum*, Mouret ch. Mlle Descoins. — Conc. von comp. et ex. Piffet. — Pm. ch. Mlle Fel. — *Dominus regnavit*, Mondonville (duo Mlles Fel et Lemière.)

655. 8 sept. (A. du 4, p. 507 ; M., oct. I, p. 185.) Symph. — *Cantate Domino* [ps. 97], Lalande (récit *viderunt* ch. Mlle Rozet.) — Pm. ch. Mlle Lemière (A.) — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Pm. dans le goût ital. ch. Mlle Fel. — *Nisi Dominus* avec des changements, Mondonville (duo Larrivée et Desaintis.)

656. 1er nov. (A. du 30 oct., p. 683 ; M., déc. p. 183.) Symph. — *Exaltabo te*, Lalande. — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Rozet. — Conc. von comp. et ex. Piffet. — Pm. dans le goût ital. ch. Mlle Fel. — *De profundis*, Mondonville.

657. 8 déc. (A. du 4, p. 756 ; M., janv. 1761, I, p. 192.) Symph. des Pièces de clavecin, Mondonville. — *Venite exultemus*, Davesne (Mlle Lemière.) — Conc. von comp. et ex. Gaviniès. — *Quam bonus*, Lefebvre ch. Mlle Rozet. — Pm., chr d'Herbain ch. Mlle Fel. — Ouv. pour orgue ex. Balbastre. — La chasse de *Zaïde* [Royer] ex. sur l'orgue par Balbastre. — *Laudate Dominum q. b.*, Mondonville. — Desentis et Muguet ch. dans le concert.

658. 24 déc. (A. du 22, p. 795 ; M., janv. 1761, II, p. 199.) Pastorale, Stamich [J. Stamitz] avec cors et clars nouvellement arrivés (A.) ; symph. (M.) — *Deus venerunt*, Fanton. — Conc. von comp. et ex. Gaviniès. — *Benedictus*, Mouret ch. Joly. — Noëls ex. sur l'orgue par Balbastre. — *Omnes gentes*, pm. ch. Mlle Lemière. — *Confitemini*, Lalande (Mlle Fel.)

659. 25 déc. (M., *ibid.*) Symph. sur des airs de *La Bohémienne*. — *Cantate Domino*, Lalande. — Conc. von contenant deux noëls comp. et ex. Piffet. — Pm. ch. Mlle Fel. — *Benedictus*, Mouret ch. Joly. — Noëls ex. l'orgue par Balbastre. — *Venite exultemus*, Mondonville.

1761

660. 2 févr. (A. 29 janv., p. 71 ; M., mars, p. 199.) Symph. (A.) — *Jubilate Deo*, Mondonville. — Son. vcelle ex. [J. P.] Duport. — Pm. ch. Mlle Rozet. — Conc. von comp. et ex. Gaviniès (A.) ; conc. orgue comp. et ex. Balbastre (M.) — Pm. ch. Mlle Fel. — *Les Fureurs de Saül*, Mondonville.

661. 8 mars. (A. du 5, p. 151.) Symph. — *Domine in virtute*, Cordelet. — Airs ital. ch. Mlle Sartori. — Conc. von ex. Gaviniès. — Pm. ch. Mlle Fel. — *Les Titans*, nouv. motet fr., Mondonville.

---

1. M. : « La marche de l'impression du *Mercure* n'ayant pas permis de rendre compte de l'exécution du Concert spirituel de la Pentecôte, on annonce seulement qu'il a du commencer par une symphonie ... » etc. Suit le programme tel qu'on le trouve dans A.

662. 13 mars. (A. du 12, p. 168.) Symph. — *Confitemini*, Lalande. — 2 airs ital. ch. Mlle Sartori. — Son. vcelle ex. [J. P.] Duport. — Pm. ch. Mlle Lemière. — *Les Titans*, Mondonville.

663. Du 8 (Passion) au 21 mars (Samedi saint) (concerts interrompus ensuite par la mort du duc de Bourgogne.) (M., avr. II, p. 174.) Motets anciens. — *Les Titans*, poème et musique de Mondonville. — Mme Sartori ch. 2 fois. — Sonates vcelle ex. différents jours par [J. P.] Duport. — Motet, abbé Staldero. — Cantates ch. Mlles Rozet et Villette. — Pm., Mouret ch. Mlle Duval (débuts.) — Le 28 mars son. [von], Jardino [de Giardini] ex. Bertheaume.

664. 30 avr. (A. du 27, p. 267 ; M., juin, p. 195.) Symph., S***. — *In exitu*, Mondonville. — Son. vcelle ex. [J. P.] Duport. — *Regina coeli*, pm., M*** ch. Mlle Lemière. — Nouv. conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Pm. ch. Mlle Fel. — *Venite exultemus*, Mondonville.

665. 10 mai. (Pent.) (A. du 7, p. 291 ; M., *ibid.*) Symph., Hasse. — *Laudate Dominum q. b.*, Mondonville. — Conc. von ex. Piffet. — Pm., Naudé ch. Mlle Villette. — Ouv. de *Pygmalion* et les *Sauvages* [Rameau] ex. sur l'orgue par Balbastre. — Pm. ch. Joli. — *Les Titans*, Mondonville.

666. 15 août. (A. du 13, p. 507 ; M., sept., p. 216.) Symph., Guillemain. — *Venite exultemus*, Davesne. — 2 airs ital. ch. Mme Piccinelli. — Son. von comp. et ex. Piffet. — *Exultate justi*, mgch., Mondonville [1].

667. 8 sept. (A. du 3, p. 556 ; M., oct. I, p. 196.) Symph., Milandre. — *Deus noster refugium*, Cordelet. — Pièces harpe comp. et ex. Mayer. — Pm. ch. Mlle Fel. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Laudate Dominum q. b.*, Mondonville.

668. 1er nov. (A. du 29 oct., p. 683 ; M., déc., p. 200.) Symph. avec cors et clars, Schenker. — Gossec fait ex. son *Dies irae*. — Conc. von ex. Capron (1re fois.) — *Cantemus Domino*, Mouret ch. Larrivée. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Pm. ch. Mlle Lemière. — Mlle Fel ch. (M.) — *De profundis*, Mondonville.

669. 8 déc. (A. du 3, p. 755 ; M., janv. 1762, I, p. 156.) Symph., Hasse. — *Regina coeli*, M***. — Son. vcelle comp. et ex. [J. P.] Duport. — Pm., Lefebvre ch. Godard. — Conc. von comp. et ex. Capron. — Pm. ch. Mlle Fel. — *Nisi Dominus*, Mondonville.

670. 24 déc. [2] (A. du 21, p. 795 ; M., janv. II, 1762, p. 208.) Symph. (A.) — *Confitemini*, Lalande. — Pièces harpe ex. Ignace. — Noëls ex. sur l'orgue par Balbastre. — Pm. ch. Godard. — Pm. ch. Mlle Fel. — *In exitu*, Mondonville.

671. 25 déc. (A. et M., *ibid.*) Symph. — Conc. von, Gaviniès ex. Capron. — Pm. ch. Godard. — Pm. ch. Mlle Fel. — *Venite exultemus*, Mondonville.

1762

672. 2 févr. (A. du 28 janv., p. 63 ; M., mars, p. 223.) Symph. — *Venite exultemus*, Davesne. — Son. vcelle ex. [J. P.] Duport. — *Laudate coeli*, pm., Lefebvre ch. Godard. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Pm. ch. Mlle Fel. — *Les Titans*, Mondonville.

673. 26 mars. (A. du 22, p. 183 ; M., avr. I, p. 169.) Symph. (A.) — *Jubilate Deo*, Mondonville. — Conc. von ex. Capron. — Pm. ch. Mlle Bernard. — Son. vcelle ex. [J. P.] Duport. — Pm. ch. Mlle Fel. — *Les Fureurs de Saül*, Mondonville.

---

1. A. n'indique que les 2 airs ch. Mme Piccinelli.
2. Dans M., compte rendu global des concerts des 24 et 25 déc. Dans A. le *Venite exultemus* seulement annoncé pour le 25.

674. Le 4 avr. (Passion) et tous les jours du 11 avr. (Rameaux) au 17 avr. (M., avr. II, p. 185.) Chaque concert commence par une symph. et finit par un motet ou un poème fr. mis en musique à gd chœur par Mondonville.

Motets à gd chœur : *Laudate Dominum q. b.*, *Coeli enarrant*, *Nisi Dominus*, *Dominus regnavit*, *Les Israélites*, *In exitu*, *De profundis*, *Exultate justi*, Mondonville. — *Magnus Dominus*, Giroust exécuté 2 fois. — Mgch., Boilly annoncé non exécuté. — *Exaltabo te*, Lalande. — *Diligam te*, Madin. — *Deus venerunt*, Fanton. — *Deus noster refugium*, Cordelet. — *Dies irae*, Gossec. — Messe, Gilles.

Des pm., Mondonville et autres.

Chanteurs solistes : Mlles Fel et Lemière, Gélin, Larrivée et Muguet dans les mgch. — Mlles Dubois, Villette et Bernard dans les pm., (les deux dernières en duo.) — Mlle Hémery, Jouve, Roussel débutent.

Virtuoses : Mlle Baur ex. des pièces de harpe comp. par J. Baur. — Mayer, harpe. — Mlle Lafond, presque dans l'enfance, pardessus de viole. — Mlle Sambard, orgue. — Balbastre ex. des conc. [orgue] de sa comp. — Capron, von, plus. fois. — [J. P.] Duport [vcelle] j. tous les jours.

675. 4 avr. (A. du 1er, p. 207.) Symph. — *Exaltabo te*, Lalande (Jouve.) — Pièces harpe ex. Mlle Baur. — Pm. ch. Mlle Bernard. — Son. vcelle ex. [J. P.] Duport. — Pm. ch. Mlle Fel. — *Coeli enarrant*, Mondonville.

676. 18 avr. (Pâques.) M., avr. II, p. 170.) Symph., Guillemain. — *Nisi Dominus*, Mondonville. — Conc. [von] comp. et ex. Capron. — *Regina coeli*, Mondonville ch. Mlle Lemière. — Son. vcelle ex. [J. P.] Duport. — Pm. ch. Mlle Fel. — *Venite exultemus*, Mondonville (Mlle Fel.)

677. 19, 20, 23 et 25 avr. (M., mai, p. 169.) Des symphs dont une comp. d'ariettes ital. et [une comp. de] la 1re son. de Mondonville.

Motets à grand chœur : *Diligam te*, Gilles. — *Venite exultemus*, Davesne. — *Deus venerunt*, Fanton. — *Laudate Dominum q. b.*, *In exitu*, *Coeli enarrant*, *Les Fureurs de Saül*, *Les Titans*, Mondonville.

Petits motets : Mlle Fel ch. un pm. à chaque séance. — Pm. ch. Mlle Larrivée. — *Quam dilecta*, Naudé ch. Mlle Villette. — *Confitemini*, Cordelet ch. Mlles Villette et Bernard. — Pm. comp. et ch. Lepetit.

Des son. et des conc. [von] ex. Canavas et ex. Capron. — Pièces harpe comp. et ex. Meyer [Mayer]. — Des conc. orgue ex. Balbastre. — Suite de symphs débutant par l'ouv. des *Fêtes de Paphos* [Mondonville] ex. sur l'orgue par Balbastre. — Mlle Sambard j. de l'orgue. — [J. P.] Duport annoncé n'a pas joué.

678. 20 mai. (Asc.) (A. du 20, p. 320 ; M., juin, p. 182.) *Beatus vir qui timet*, mgch., [J. F.] Boilly (3e exéc.) — Son. von ex. Capron. — Pm., Mouret ch. Mlle Bernard. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Pm. ch. Mlle Fel. — *Dominus regnavit*, Mondonville.

679. 30 mai (Pent.) (A. du 27, p. 336 ; M., juil. I, p. 196.) [1] *Dominus regnavit*, Lalande. — Conc. von ex. Capron. — *Confitemini*, Cordelet ch. Mlles Bernard et Villette. — Duo de *Daphnis et Alcimadure* [Mondonville] ex. sur l'orgue par Balbastre. — Pm. ch. Mlle Fel. — *Laudate Dominum q. b.*, Mondonville.

680. 10 juin (Fête-Dieu.) (A. du 7, p. 355 ; M., *ibid.*) *Nisi Dominus*, Mondonville. — Conc. von ex. Capron. — *Regina coeli*, Mondonville ch. Mlle Lemière. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Pm. ch. Mlle Fel. — *Venite exultemus*, Mondonville.

---

1. Dans M. compte rendu global des concerts des 30 mai et 10 juin.

681. 15 août. (A. du 12, p. 507 ; M., sept., p. 178.) Symph. — *Inclina Domine*, mgch., Blanchard (A.) ; *Dominus illuminatus*, Blanchard (M.)[1] — Conc. harpe ex. Emmig, Saxon. — 2 airs ital. ch. Mlle Paganini. — Conc. von comp. et ex. Gaviniès. — *Omnes gentes*, nouv. mgch.

682. 8 sept. (M., oct. I, p. 182.) Symph., Gaviniès. — Motet à 2 chœurs, Feo. — Conc. harpe comp. et ex. Mayer. — *Benedictus*, Mouret ch. Besche. — Conc. von (le même que le 15 août) comp. et ex. Gaviniès. — *Dominus illuminatus*, Blanchard.

683. 1er nov. (M., déc. p. 211.) Symph. nouv., Gaviniès. — Messe des morts, Gilles. — Conc. von comp. et ex. Capron. — Nouv. mvs., Fiocco ch. Mlle Lemière. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Pm. ch. Mlle Fel. — *De profundis*, Rebel.

684. 8 déc. (A. du 6, p. 763 ; M., janv. 1763, p. 183.) Symph., Gaviniès. — *Lauda Jerusalem*, nouv. mgch., Giroust. — Balbastre j. sur l'orgue une symph. de sa comp. à timb. et tromps. — *Regina coeli*, nouv. mvs., ch. Larrivée (A.) — Pm. ch. Mlle Fel. — Conc. [von] comp. et ex. Gaviniès. — *Te Deum*, mgch., Rebel.

685. 24 déc. (A. du 23, p. 808 ; M. *ibid.*) *Notte di Natale*, Corelli. — *Fugit nox*, Boismortier. — Conc. harpe ex. Mayer. — Pm. nouv. ch. Mlle Rozet. — *Le Printemps*, Vivaldi ex. Capron [von]. — Pm. du jour à l'ital. ch. Mlle Fel. — Suite de noëls ex. sur l'orgue par Balbastre. — *Confitebor* à 2 chœurs, Feo.

686. 25 déc. (M., *ibid.*) *Notte di Natale*, Corelli. — *Fugit nox*, Boismortier. — *Confitebor*, Feo. — Suite de noëls (comme la veille) ex. [sur l'orgue] par Balbastre. — Conc. von comp. et ex. Gaviniès, avec comme cadences, des variations sur des noëls connus. — *Domini est terra*, nouv. mgch.

1763

687. 2 févr. (A. du 31 janv. ; M., mars, p. 211.) Symph. (A.) — *Magnificat*, mgch., Belissen (Besche.) — *Coronate*, Lefebvre ch. Joli. — Nouv. conc. von comp. et ex. Gaviniès. — Pm. ital. ch. Mlle Fel. — Conc. orgue comp. et ex. Legrand. — *In exitu*, mgch., Blanchard (Besche.)

688. 20 mars (Passion) (A. du 17, p. 195 ; M., avr. I, p. 202. AC. p. 197.) Symph. — *Lauda Jerusalem*, Lalande. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Air ital. ch. Mlle Hardi. — Airs nouv., Gaviniès ex. Lemière, [S.] Leduc et l'auteur. — Air ital. ch. Mlle Hardi. — *Confitebor*, mgch., Pergolèse (Besche.) — Mlle Fel ch. dans les mgch. (M.)

689. 22 mars. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) Symph. (AC.) — *Inclina Domine*, Blanchard (Dubut.) — Ouv. de *Pygmalion* et les *Sauvages*, Rameau ex. sur l'orgue par Balbastre (AC.) — Conc. (M.), son. (AC.) [vcelle] comp. et ex. [J. P.] Duport. — 2 airs ital. ch. Mlle Hardi. — Airs en trio, Gaviniès ex. Lemière, [S.] Leduc et l'auteur (M.) ; airs en quatuor, Gaviniès ex. par les mêmes et Nochez [vcelle] (AC.) — *Confitebor*, Pergolèse (2e exéc.) — Mlle Fel ch. dans les mgch. (M.)

690. 25 mars. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) Symph. (AC.) — *Nisi Dominus*, Belissen. — Conc. [vcelle] comp. et ex. [J. P.] Duport. — 2 airs ital. ch. Mlle Hardi. — Airs en trio, Gaviniès ex. [S.] Leduc, Lemière et l'auteur (M.) ; airs en quatuor, Gaviniès ex. par les mêmes et Noché [vcelle] (AC.) — *Confitemini*, Lalande. — Mlle Fel ch. dans les mgch. (M.)

---

1. D'après le compte rendu du concert suivant.

691. 27 mars. (M., *ibid.* ; AC., p. 214.) Symph. (AC.) — *Confitemini*, Goulet (Dubut.) — Airs en duo, vcelle et luth ex. [J. P.] Duport et Kohaut. — Air ital. ch. Mlle Hardi. — Conc. [von] comp. et ex. Gaviniès. — Pm. ch. Mlle Fel. — *Dominus regnavit*, Lalande (Mlles Arnould et Rozet, Gélin.)

692. 28 mars. (M., avr. II, p. 174 ; AC., *ibid.*) Symph. (AC.) — *Inclina Domine*, Blanchard. — Conc. bon comp. et ex. Felix Reiner (AC.) — Air ital. ch. Mlle Hardi (AC.) — Duo vcelle et luth, Kohaut ex. l'auteur et [J. P.] Duport (AC.) — *Dixit Dominus*, mgch., Leonardo Leo.

29 mars. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) *Confitemini*, Goulet, (M.) — *Deus venerunt*, Fanton.

693. 30 mars. (M., avr. II, p. 175 ; AC., *ibid.*) *Stabat*, Pergolèse ch. Mlle Hardi et Aiuto. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre (AC.) — Pm., Naudé ch. Mlle Bernard (AC.) — *Miserere*, Lalande (Mlle Arnould.)

694. 31 mars. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) Messe des morts, Gilles. — Conc. vcelle ex. [J. P.] Duport (AC.) — *Salve Regina*, mgch., Kohaut (Mlle Fel ; récit de vcelle obligé ex. [J. P.] Duport.) — Son. bon ex. F. Reiner (AC.) — *Stabat mater*, Pergolèse (Besche au lieu d'Aiuto.)

695. 1er avr. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) *De profundis*, Rebel. — Son. vcelle ex. [J. P.] Duport (AC.) — Pm. ch. Mlle Rozet (AC.) — Conc. von ex. Lemière (AC.) — Air ital. ch. Mlle Dubut (AC.) — *Stabat*, Pergolèse.

696. 2 avr. (M., *ibid.* ; AC., p. 234.) Symph., Bambini (AC.) — *Regina coeli*, abbé Toussaint. — Duo luth et vcelle ex. Kohaut et [J. P.] Duport (AC.) — *Le Printemps*, Vivaldi ex. [S.] Leduc [von] (AC.) — 2 airs ital. ch. Mlle Hardi (AC.) — *Salve Regina*, Kohaut (Mlle Fel ; [J. P.] Duport vcelle.)

697. 3 avr. (Pâques.) (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) *Dominus regnavit*, Lalande (Mlle Arnould.) — Air ital. ch. Dubut (AC.) — Nouv. conc. orgue comp. et ex. Balbastre (AC.) — *Benedictus*, Mouret ch. Besche. — Conc. von ex. Gaviniès (AC.) — Air ital. ch. Mlle Hardi (AC.) — *Deus venerunt*, Fanton.

698. 4 avr. (M., *ibid.* ; AC. *ibid.*) *Notus in Judea*, J. A. Mathieu. — Conc. von ex. Capron (AC.) — Pm., Fiocco ch. Mlle Fel (AC.) — *Lauda Jerusalem*. Giroust.

699. 5 avr. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) Symph., Ciri (AC.) — *Cantemus*, Girault. — *Cantate*, pm. avec accomp. de harpe ch. Mlle Rozet (AC.) — Son. harpe ex. Mayer (AC.) — Conc. von comp. et ex. Vogin [1]. — *Dixit*, Leo.

700. 8 avr. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) *Miserere*, Lalande (Mlle Arnould.) — Conc. orgue ex. Legrand (AC.) — Conc. von ex. Le Bouteux. — *Dixit*, Leo (AC.) — *Misericordias Domini*, Blanchard.

701. 10 avr. (Quasimodo.) (M., *ibid.* ; AC., p. 266.) *Lauda Jerusalem*, Lalande (Mlles Fel et Arnould.) — Son. harpe comp. et ex. Mayer. — Air ital. ch. Mlle Hardi (AC.) — Conc. von comp. et ex. Gaviniès (AC.) — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Dubois (Comédie fr.) — *Misericordias Domini*, Blanchard.

702. Pendant les fêtes (mars-avril) (M., *ibid.*) Gaviniès, Balbastre et [J. P.] Duport j. chacun des son. et des conc. dans plus. concerts. — Plus. fois des duos luth et vcelle ex. Kohaut et [J. P.] Duport. — Des conc. von et morceaux de distinction ex. Lemière et Capron. — Un conc. orgue ex. Legrand. — Plus. morceaux bon ex. Félix Reiner.

Dubut ch. dans presque tous les concerts. — Mlle Hardi ch. à tous les concerts. — Plus. mvs. ch. Mlle Rozet. — Mlle Bernard ch. — Gds récits ch. Mlle Fel, Gélin, Besche et Muguet.

---

1. M., mai p. 151.,

703. 12 mai (Asc.) (M., juin, p. 196 ; AC., *ibid.*) Symph., [J.] Stamitz (AC.) — *Dixit Dominus*, Leo. — Son. harpe comp. et ex. Mayer. — 2 airs ital. ch. Mlle Hardi. — Trio, [J.] Stamitz. — Conc. von ex. Gaviniès. — *Deus venerunt*, Fanton.

704. 22 mai (Pent.) (M., *ibid.* ; AC., p. 351.) Symph. (AC.) — *Magnificat*, Belissen. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Pm. du jour ch. Mlle Fel. — Air ital. ch. Mlle Hardi. — Conc. von ex. Gaviniès. — Trio, [J.] Stamitz (M.) — *Judica Domine*, Goulet.

705. 8 juin (Fête-Dieu.) (M., juil. I, p. 209 ; AC. p. 365.) Symph., [J.] Stamitz. — Mvs. ch. Mlle Rozet. — Son. harpe comp. et ex. Mayer. — Trio, [J.] Stamitz. — Mvs. ch. Mlle Fel. — Air ital. ch. Mlle Hardi. — Conc. von comp. et ex. Capron. — *Omnes gentes*, mgch.

706. 15 août. (A. du 11, p. 556 ; M., sept., p. 187 ; AC., p. 543.) Symph. (AC.) — Son. vcelle ex. [J. P.] Duport. — Air ital. ch. Mlle Hardi. — Capron [von] j. (AC.) — *Cantate*, Mouret ch. Mlle Bernard. — *Te Deum*, nouv. mgch., Dauvergne.

707. 8 sept. (A. du 5., p. 620 ; M., oct. I, p. 201 ; AC., p. 588.) Symph. (AC.) — Pm., Antheaume ch. Regnault. — Conc. von, Gaviniès ex. [S.] Leduc. — Conc. orgue comp. et ex. Burton. — *Te Deum*, Dauvergne.

708. 1er nov. (A. du 27 oct., p. 748 ; M., déc., p. 183 ; AC., p. 715.) Symph. — Messe, Gilles. — *Benedictus*, Mouret ch. Noël, h^te^-contre. — Conc. (ou son. (M.), htb. comp. et ex. Pla, 1er htb. du duc de Wurtemberg. — Son. von, Gaviniès ex. Capron. — Mvs. ch. Mlle Fel. — *De profundis*, Rebel (Mlle Fel.)

709. 8 déc. (A. du 5, p. 832 ; M., janv. 1764, I, p. 165 ; AC. p. 797.) Symph. — *Salve Regina*, Kohaut ([J. P.] Duport, vcelle.) — Son, [vcelle] ex. [J. P.] Duport. — Son. (ou conc.) von ex. Capron. — Mvs. de h^te^-contre, Lefebvre ch. Noël. — 2 airs ital. ch. Mlle Hardi. — *Benedic anima mea*, nouv. mgch., Dauvergne.

710. 24 déc. (M., *ibid.* ; AC. 1764, p. 13.) Symph. (AC.) — *Fugit nox*, Boismortier. — Son. von ex. [S.] Leduc. — Son. vcelle ex. [J. P.] Duport. — Conc. de noëls ex. sur l'orgue par Balbastre. — Mvs., Lefebvre ch. Mlle Saint-Marcel (débuts.) — Air ital. ch. Mlle Hardi. — *Quemadmodum* nouv., [J. A.] Mathieu.

711. 25 déc. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) *Fugit nox*, Boismortier. — Mvs., Fiocco ch. Mlle Fel (M.) — Air ital. ch. Mlle Hardi (M.) — Conc. orgue comme la veille, comp. et ex. Balbastre. — Nouv. conc. von comp. et ex. Gaviniès, avec variations sur un air connu. — *Deus venerunt*, Fanton.

1764

712. 2 févr. (A. du 30 janv., p. 80 ; M., févr., p. 200 ; AC., p. 103.) Symph. (A.) — *Magnificat*, Belissen. — *Quam dilecta* ch. Mlle Saint-Marcel. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Nouv. pm., Lepetit ch. Mlle Fel. — Conc. von comp. et ex. Gaviniès. — *Te Deum*, Dauvergne.

713. 26 mars. (A. du 22, p. 215 ; M., avr., I p. 197 ; AC., p. 215.) Symph. — *Lauda Jerusalem*, Lalande. — Son. harpe comp. et ex. Mayer. — *Afferte Domino*, mvs., Lefebvre ch. Legros (débuts.) — Conc. [von] comp. et ex. Gaviniès. — Air ital. ch. Mlle Hardi. — *Confitemini*, Goulet.

714. 13 avr. (M., avr. II, p. 182 ; AC., p. 283.) Symph. — *Miserere mei Deus*, nouv. mgch., Dauvergne (Legros.) — Son. vcelle comp. et ex. [J. B.] Janson. — *Exultate justi*, m2v., Dauvergne ch. Mlle Arnould (M.), Mlle Fel (AC.) et Legros. — Conc. von ex. Capron. — Mvs. ch. Mlle Fel (M.) — *Exaudi Deus*, mgch., Giroust.

715. 15 avr. (Rameaux.) (M., mai, p. 192 ; AC., *ibid.*) Symph. (AC.) — *Miserere*, Dauvergne (Legros.) — Son. vcelle ex. [J. P.] Duport. — *Exultate justi*, Dauvergne ch. Mlle Arnould et Legros. — Conc. von ex. Capron (AC.) — Pm. ch. Mlle Fel (AC.) — *Exaudi Deus*, Giroust (AC.) [1]

716. 16 avr. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) Symph. (AC.) — *De profundis*, mgch., Dauvergne (AC.) — *Exultate justi*, Dauvergne ch. Mlle Arnould et Legros (M.) — Capron [von] j. s. (AC.) — Son. vcelle ex. [J. B.] Jannson. — *Magnus Dominus*, Lalande (AC.)

717. 17 avr. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) *Confitemini*, Lalande (AC.) — Ouv. des *Paladins*, Rameau et chœur de *Zaïde* [Royer] ex. sur l'orgue par Balbastre (AC.) — Mvs., Antheaume ch. Legros (AC.) — Son. vcelle comp. et ex. [J. P.] Duport. — Mvs. ch. Mlle Rozet (AC.) — *Stabat mater*, Pergolèse ch. Mlle Hardi et Albanèse.

718. 18 avr. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) *De profundis*, Dauvergne. — Son. von, Gaviniès ex. Capron (AC.) — *Afferte Domino*, Lefebvre ch. Legros (AC.) — Son. vcelle comp. et ex. [J. P.] Duport. — Mvs. déjà chanté, Lepetit ch. Mlle Fel. — *Stabat mater*, Pergolèse ch. Mlle Hardi et Albanèse.

719. 19 avr. (M., *ibid.*) *Miserere*, Dauvergne. — Son. vcelle autre que celle du 16 ex. [J. B.] Jannson. — Conc. [cor] ex. Rodolphe. — *Stabat mater*, Pergolèse ch. Mlle Hardi et Albanèse.

720. 20 avr. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) *De profundis*, Dauvergne. — Son. vcelle ex. [J. P.] Duport. — Conc. [cor] ex. Rodolphe. — Lolli et Capron, vons j. alternativement (AC.) — *Stabat mater*, Pergolèse ch. Mlle Hardi et Albanèse.

721. 21 avr. (M., *ibid.*) *Regina coeli*, mgch., Dauvergne. — Conc. [cor] ex. Rodolphe. — Son. von comp. et ex. Lolly.

722. 22 avr. (Pâques.) (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) *Exultate justi*, Dauvergne ch. Mlle Arnould et Legros (M.) — Gaviniès [von] j. (AC.) — *Regina coeli*, Dauvergne (M.)

723. 23 avr. (M., *ibid.*) *Benedictus*, Mouret ch. Mlle Dupar. — Conc. orgue ex. Legrand. — Conc. [cor] ex. Rodolphe. — Son. von comp. et ex. Lolli.

724. 24 avr. (M., *ibid.*) *Regina coeli*, Dauvergne. — Conc. orgue ex. Ségur [Séjan]. Son. von comp. et ex. Lolly.

725. Du 15 au 24 avr. (M., *ibid.*) Autres mgch. entendus : *Exaudis Deus*, Giroust. — *Dominus regnavit*, Lalande. — *Deus venerunt*, Fanton. — *Confitemini*, Lalande. — *Cantate Domino*, Fanton. — *Te Deum*, Dauvergne. — *In convertendo*, nouv. mgch. anonyme.

Petits motets : *Diligam te*, Dauvergne ch. Mlle Rozet. — *Nunc dimittis*, Billion ch. Mlle Bernard. — *Coronate*, *Conserva me* et *Afferte Domino*, Lefebvre ch. Legros. — *Laudate*, Poullain ch. Legros. — *Cantate Domino*, Antheaume ch. Legros. — Plus. mvs. ch. Mlle Fel.

Des conc. von ex. Gaviniès et ex. Capron, orgue ex. Balbastre.

Du 19 au 22 avr. (AC., *ibid.*) Nouv. motets : *Nunc dimittis*, Billion ch. Mlle Bernard. — *Regina coeli*, Dauvergne. — *Laudate Dominum o. g.*, Poulain ch. Legros. — *In convertendo*, M***. — *Regina coeli*, Mouret ch. Mlle de La Croix. — Des conc. cor de ch. ex. Rodolphe. — Legrand et Séjan j. de l'orgue, Lolli du von.

726. 27 ou 28 avr. (M., *ibid.*) [2] *Omnes gentes*, mgch., Dauvergne. — *Regina coeli*, Mouret ch. Mlle De La Croix. — *Exultate*, Dauvergne ch. Mlle Arnould et Legros. — Air ital. ch. Mlle Hardi. — *Dominus regnavit*, Lalande (Mlle Arnould.)

---

1. AC. : « Dimanche on a donné le même concert que vendredi, sauf que M. Duport a joué une sonate de violoncelle. »
2. M., « Vendredi 28 ».

727. 29 avr. (M., *ibid.*) *Regina coeli*, Dauvergne. — *Exultate*, Dauvergne ch. Mlle Arnould et Legros. — Conc. von comp. et ex. Gaviniès. — Mvs. ch. Mlle Fel. — *Te Deum*, Dauvergne.

728. 31 mai (Asc.) (A. du 28, p. 388 ; M., juil. I, p. 211 ; AC., p. 365.) Symph. (AC.) — *Dixit Dominus*, Leo. — Duo vcelle et luth ex. [J. P.] Duport et Kohaut. — *Diligam te*, Dauvergne ch. Mlle Rozet. — Conc. von comp. et ex. Lolli. — *Conserva me*, Lefebvre ch. Legros. — *Salve Regina*, Kohaut ([J. P.] Duport, vcelle.)

729. 10 juin (Pent.) (M., juil. II, p. 154 ; AC., p. 398.) Symph. (AC.) — *Dixit Dominus*, Leo. — Conc. cor de ch. comp. et ex. Rodolphe. — Mvs. ch. Legros. — Conc. von comp. et ex. Lolli. — Mvs. ch. Mlle Fel. — *Exaudi Deus*, Giroust.

730. 30 juin (Fête-Dieu.) (A. du 18, p. 435 ; M., juil. I, p. 212 ; AC., p. 411.) Symph. — Nouv. mgch. (A.) — Nouv. mvs., Milandre ch. Lécuyer (AC. et M.) — Conc. cor de ch. comp. et ex. Rodolphe. — *Coronate*, Lefebvre ch. Legros. — Conc. von comp. et ex. Lolli. — *Dominus regnavit*, mvs., Kohaut ch. Mlle Fel. — *Exaltabo te*, mgch., Lescot.

731. 15 août. (M., sept., p. 204 ; AC., p. 540.) Symph. (AC.) — *Exaltabo te Deus meus*, Lescot. — *Quam bonus*, Lefebvre ch. Mlle Bon. — Son. vcelle comp. et ex. [J. P.] Duport. — Nouv. mvs., Kohaut ch. Mlle Fel. — Conc. von comp. et ex. Capron. — *Quemadmodum*, J. A. Mathieu.

732. 8 sept. (M., oct. I, p. 181.) *Cantate Domino*, mvs., Dauvergne ch. Mlle Rozet. — *Benedictus*, Mouret ch. Dupar. — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Bon. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Conc. von comp. et ex. Ollivier, mus. roi d'Espagne. — *Deus venerunt*, Fanton (Mlle Fel, Gélin et Legros.)

733. 1er nov. (M., déc., p. 193 ; AC. p. 732.) Symph. (AC.) — *Exaltabo te*, Lalande. — Mvs. ch. Mlle Debrieulle. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Regnavit Rex* ch. Mlle Fel. — Conc. von comp. et ex. Gaviniès — *De profundis* remanié, Dauvergne.

734. 8 déc. (A. du 6, p. 851 ; M., janv., 1765, II, p. 186 ; AC., p. 811.) Symph. — *Exurgat Deus*, Lalande. — Mvs. ch. Mlle Bernard. — Son. vcelle comp. et ex. [J. B.] Jannson. — Mvs. ch. Mlle Fel. — Nouv. conc. von comp. et ex. Capron (A.) ; conc. von, Gaviniès ex. Capron (M. et AC.) — *Domine audivi*, mgch. tiré du cantique d'Habacuq, Dauvergne. — Mlles Fel et Rozet, Gélin et Legros ch. dans les mgch.

735. 24 déc. (A. du 24, p. 895 ; M., *ibid.* ; AC., 1765, p. 12.) Symph., Corelli. — *Fugit nox*, Boismortier. — *Cantate Domino*, Dauvergne ch. Mlle Rozet (A. et AC.) — Conc. vcelle comp. et ex. [J. P.] Duport. — Conc. orgue mêlé de noëls (A.), suite de noëls (M. et AC.) ex. Balbastre. — *Exultate justi*, Dauvergne ch. Mlle Fel et Legros. — *Exaltabo te*, Lalande. — [Conc. von ex. Gaviniès.] [1]

736. 25 déc. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) Symph., Corelli, comme la veille. — *Fugit nox*, Boismortier. — Son. vcelle ex. [J. P.] Duport. — Conc. von comme la veille ex. Gaviniès. — Suite de noëls (ou conc. mêlé de noëls) ex. sur l'orgue par Balbastre. — *Exultate justi*, Dauvergne ch. Mlle Fel et Legros (M.) — *Domine audivi*, Dauvergne.

1765

737. 2 févr. (A. du 31 janv., p. 83 ; M., mars, p. 213 ; AC., p. 91.) Symph. — *Domine audivi*, Dauvergne. — *Quemadmodum*, Mouret ch. Mlle Bernard. — Conc. von comp. et ex. Capron. — Mvs., [J. C.] Trial ch. Durand. — Duos vcelle et luth ex. [J. P.] Duport

---

1. D'après le programme du 25.

et Kohaut. — *Salve Regina*, Kohaut ([J. P.] Duport vcelle.) — Mlle Fel et Rozet, Gélin et Legros ch. dans le concert.

738. 24 mars (Passion.) (A. du 21, p. 212 ; M., avr. I, p. 222 ; AC., p. 199.) Symph. (AC.) — *Omnes gentes*, Dauvergne. — *Usquaequo*, Mouret, ch. Mlle Aveneau. — Son. vcelle comp. et ex. [J. P.] Duport. — *Exultate justi*, Dauvergne ch. Mlle Fel et Legros. — Conc. von comp. et ex. Capron. — *Deus venerunt*, Fanton.

739. 25 mars (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) Symph. (AC.) — *Dominus regnavit*, Lalande (Mlle Aveneau.) — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Aveneau (M.) — *Exultate justi*, Dauvergne ch. Mlle Fel et Legros. — Son. (ou conc.) vcelle ex. [J. P.] Duport (M.) — Son. (ou conc.) von ex. Capron (M.)

740. 27 mars. (M., avr. II, p. 165 ; AC., *ibid.*) Symph. (AC.) — *Omnes gentes*, Dauvergne. — *Coronate*, Lefebvre ch. Legros. — Son. vcelle comp. et ex. [J. B.] Jannson. — Mvs. ch. Mlle Fel. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Dominus regnavit*, Lalande (Mlle Aveneau.)

741. 29 mars (M., *ibid.* ; AC., p. 217.) Symph. (AC.) — *Benedic anima mea*, Dauvergne. — *Cantate Domino*, pm., Mouret ch. Mlle Du Brieulle. — Son. vcelle comp. et ex. [J. B.] Jannson. — *Quemadmodum*, Mouret ch. Mlle Aveneau. — Conc. von, Gaviniès ex. Bertheaume. — *Confitemini*, Goulet.

742. 31 mars. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) Symph. (AC.) — *Benedic anima mea*, Dauvergne. — Nouv. conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Pm. ch. Mlle Du Brieulle. — Conc. von ex. Capron. — *Jubilate Deo*, nouv. m2v., Dauvergne ch. Mlle Rozet et Legros. — *Cantate Domino*, Lalande (récit *Deus venerunt* [1] ch. Mlle Aveneau.)

743. 1er avr. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) Symph. (AC.) — *Miserere*, Dauvergne. — *Benedictus*, Mouret ch. Quentin. — *Quam bonus*, Lefebvre ch. Mlle Du Brieulle. — Son. vcelle ex. [J. B.] Jannson. — Conc. [von], Gaviniès ex. Bertheaume. — *Cantate Domino*, Lalande (récit *Deus venerunt* ch. Mlle Aveneau.)

744. 2 avr. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) *De profundis*, Dauvergne. — *Nunc dimittis*, Billion ch. Mlle Bernard. — Le nouv. conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Quemadmodum*, Mouret ch. Mlle Aveneau (M.) ; pm. ch. Mlle Du Brieulle (AC.) — Son. von ex. Capron. — *Exaltabo te*, Lalande (Mlle Aveneau.) — Mlle Rozet, Gélin et Legros ch. dans le concert.

745. 3 avr. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) Symph. (AC.) — *Diligam te*, Gilles (Mlle Aveneau.) — *Conserva me*, Mouret ch. Legros. — Son. vcelle ex. [J. B.] Jannson. — Conc. von ex. Capron. — Mvs. ch. Mlle Du Brieulle. — *Stabat mater*, Pergolèse ch. Mlle Fel et Richer.

746. 4 avr. (M., *ibid.* ; AC. p. 231.) Symph. (AC.) — *Exaltabo te*, Lalande (Mlle Aveneau.) — *Nunc dimittis*, Billion ch. Mlle Bernard. — Duo vcelle et luth ex. [J. B.] Jannson et Kohaut. — *Conserva me*, Mouret ch. Legros. — Conc. von, Gaviniès ex. Bertheaume. — *Stabat*, Pergolèse ch. Mlle Fel et Richer.

747. 5 avr. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) Symph., Mme de *** [2] (AC.) — *Diligam te*, Gilles (Mlle Aveneau.) — Duo vcelle et luth autre que celui du 4 avr. ex. [J. B.] Jannson et Kohaut. — *Cantate*, mvs. finissant par un chœur, Kohaut, ch. Richer. — Conc. von ex. Capron. — Pm. ch. Mlle Bernard (M.) — *Stabat*, Pergolèse.

748. 6 avr. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) Symph. (AC.) — *Regina coeli*, Dauvergne. — *Paratum*, Mouret ch. Mlle Bernard. — Conc. von, Gaviniès ex. Bertheaume. — *Afferte*,

1. Pour *viderunt* ?
2. Mme de C. fille d'un amateur très connu (M., juin, p. 192.)

Lefebvre ch. Legros (AC.) ; Legros n'a pas pu chanter (M.) — Conc. cor comp. et ex. Rodolphe. — *Diligam te,* Gilles (Mlle Aveneau.)

749. 7 avr. (Pâques) (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) Symph. (AC.) — *Te Deum,* Dauvergne. — Conc. orgue (le même que la veille) comp. et ex. Balbastre. — *Exultate justi,* Dauvergne ch. Mlle Fel et Legros. — Conc. von ex. Capron. — *Usquaequo* ch. Mlle Aveneau (M.) — *Dominus regnavit,* Lalande (Mlle Aveneau.)

750. 8 avr. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) Symph. (AC.) — *Regina coeli,* Dauvergne. — Nouv. conc. orgue comp. et ex. Séjan. — *Confitemini,* Cordelet, ch. Mlles Bernard et Du Brieulle. — Conc. von, Lolli ex. Bertheaume. — *Quemadmodum,* Mouret ch. Mlle Aveneau. — *Judica me nocentes,* Fanton.

751. 9 avr. (M., mai, p. 192 ; AC., *ibid.*) Symph. (AC.) — *Domine audivi,* Dauvergne. — Conc. orgue comp. et ex. Séjan. — *Conserva me,* nouv. mvs., Billion ch. Mlle Aveneau. — Conc. cor comp. et ex. Rodolphe. — Pm. ch. Mlle Fel. — *Judica me,* Fanton. — Mlles Bernard et Du Brieulle, Duport [Durand] et Gélin ch. dans le concert.

752. 12 avr. (M., *ibid.* ; AC. p. 251.) *Miserere,* Dauvergne. — Duos vcelle et luth ex. [J. B.] Jannson et Kohaut (M.) — Conc. von, Lolli ex. Bertheaume. — *Cantate Domino,* Kohaut ch. Richer (M.) — *Cantemus,* Mouret ch. Mlle Aveneau et Durand (M.) — *Stabat mater,* Pergolèse.

753. 14 avr. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) *Regina coeli,* Dauvergne. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Duos vcelle et luth ex. [J. B.] Jannson et Kohaut. — Mvs. ch. Mlle Fel (M.) — *Cantemus,* Mouret ch. Mlle Aveneau et Durand (M.) — *Deus venerunt,* Fanton.

754. Durant les fêtes (mars-avril) (M., *ibid.*) Mlles Fel, Rozet, Aveneau, Du Brieulle et Bernard ; Legros, Gélin, L'Écuyer, Durand, Muguet et Richer ch. dans les récits.
(Note du *Mercure,* juin, p. 195 : « Pour éviter les répétitions inutiles nous ne sommes point dans l'usage de faire mention des symphonies par lesquelles commencent tous les concerts, à moins que quelques circonstances particulières n'y engagent. »)

755. 16 mai (Asc.) (M., juin, p. 191 ; AC., p. 309.) *Diligam te,* Goulet. — Ouv. des *Fêtes de Paphos* [Mondonville] arrangées et ex. sur l'orgue par Balbastre. — Pièces harpe ex. Mlle Schenker, mus. Pce de Conti, 12 ans au plus (M.), Mr Schenker (AC.) — *Cantemus,* Mouret ch. Mlle Aveneau et Durand. — Nouv. mvs., J. J. Rousseau ch. Mlle Fel. — *Deus noster refugium,* nouv. mgch., Giraud. — Legros et Richer ch. dans les motets.

756. 26 mai (Pent. (A. du 23, p. 385 ; M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) Symph., Bambini. — *Confitebor tibi Domine,* Blainville. — Duo harpe et von ex. Hochbrücker et Capron (M.) — 2 pièces (M. et AC.), son. (A.) harpe comp. et ex. Hochbrücker. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre (AC.) — Conc. von comp. et ex. Capron. — *Cantate Domino,* Mouret ch. Mlle Aveneau (M.) — Pm. comme le 16, J. J. Rousseau ch. Mlle Fel. — *Benedic anima mea,* Buée.

757. 6 juin (Fête-Dieu.) (A. du 3, p. 403 ; M., juil. I, p. 210 ; AC., p. 355.) *Deus noster refugium,* Giraud. — Pièces harpe ex. Hochbrücker. — *Cantate Domino,* Dauvergne ch. Mlle Rozet (A.) ; *O salutaris,* mvs., Blanchard ch. Mlle Aveneau (M. et AC.) — Conc. von comp. et ex. Capron. — Nouv. mvs. ch. Mlle Fel. — *Diligam te,* Goulet.

758. 15 août. (A. du 12, p. 592 ; M., sept. p. 195 ; AC., p. 553.) *Deus noster refugium,* Giraud. — *Cantate Domino* ch. Mlle Aveneau. — Pm. ch. Mlle Fel (M.) — Conc. orgue comp. et ex. Séjan. — Conc. von ex. Capron. — *Dixit Dominus,* mgch., Blainville. — Gélin et Legros ch. dans le concert.

759. 8 sept. (M., oct., I, p. 184.) *Lauda Jerusalem,* mgch., Hardouin. — *Pygmalion* et Les *Sauvages* [Rameau] ex. sur l'orgue par Balbastre. — Conc. von, Gaviniès ex.

Bertheaume. — Nouv. mvs., Goulet ch. L'Arsonnier. — Pm., Lefebvre ch. Mlle Duval, mus. du roi de Pologne, duc de Lorraine. — *Diligam te*, Gilles. — Mlles Fel et Aveneau, Gélin, Legros et Durand ch. dans les motets.

760. 1er nov. (A. du 28 oct., p. 775 ; M., déc., p. 159 ; AC., p. 709.) Symph. (A.) — Messe, Gilles (Mlle Plantin du concert de Reims et Gélin.) — Mvs. ch. Mlle Plantin. — Nouv. son. vcelle comp. et ex. [J. B.] Jannson. — *Conserva me*, Lefebvre ch. Godard. — Nouv. conc. von comp. d'airs connus et arrangés par Alexandre, comp. et ex. Capron. — Mvs. ch. Mlle Fel. — *Exurgat Deus*, Lalande (Mlle Fel.)

761. 8 déc. (A. du 5, p. 863 ; M., janv. I, 1766, p. 212 ; Ac., p. 789.) Symph. (A.) ; morceaux d'airs connus (AC.) — *Dominus regnavit*, Lalande. — Conc. cor de ch. comp. et ex. Rodolphe. — *Venite*, mvs., Lefebvre ch. Mlle Aveneau. — Conc. von comp. d'airs connus ex. Capron (A.) ; conc. von, Grenier ex. Capron qui y introduit une romance de sa comp. (AC.) — *Exultate justi*, Dauvergne ch. Mlle Fel et Legros (A.) ; Mvs ch. Mlle Fel (M.) ; Ar. ital. ch. Mlle Fel (AC.) — *Lauda Jerusalem*, Philidor (Mlle Fel et Richer.)

1766

762. 2 févr. (A. du 30 janv., p. 75 ; M., mars, p. 193 ; AC., p. 91.) *Omnes gentes*, Dauvergne (Richer et Gélin.) — *Afferte Domino*, Lefebvre ch. Mlle Olivier (débuts.) — Airs de différents auteurs ex. sur le vcelle par [J. B.] Jannson. — *Nunc dimittis*, mvs., Jacob, ARM, ch. Legros. — Nouv. conc. von comp. et ex. Capron. — Mvs. ch. Mlle Aveneau. — *Lauda Jerusalem*, Philidor (Mlle Fel et Richer.)

763. 16 mars (Passion.) (M., avr. I, p. 210.) *Diligam te*, Goulet. — *Afferte Domino*, Lefebvre ch. Mlle Olivier. — Conc. htb. comp. et ex. Secqhi. — Mvs. ch. Mlle Fel. — Conc. von avec un air connu ex. Capron. — *Domine audivi*, Dauvergne.

764. 21 mars. (M., *ibid.*) *Confitemini*, Goulet. — *Exurgat*, Lalande. — Nouv. conc. htb. comp. et ex. Secqhi. — Conc. von, Gaviniès ex. Bertheaume. — Mvs. ch. Mlle Rozet. — *Benedictus*, Mouret ch. Cavallier, ARM. (débuts.)

765. 23 mars. (M., *ibid.*) *Domine audivi*, Dauvergne. — *Deus venerunt*, Fanton. — *Quemadmodum*, Mouret ch. Mlle Aveneau. — Mvs. ch. Mlle Fel. — Conc. htb. ex. Secqhi. — Conc. von mêlé d'airs connus ex. Capron.

766. 24 mars. (M., *ibid.*) *Omnes gentes*, Dauvergne. — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Beauvais, ARM (débuts.) — Conc. htb. ex. Sechi. — *Cantemus Domino*, Mouret ch. Mlle Aveneau et Durand. — Ouv. de *Pygmalion*, air du 3e acte des *Talents lyriques* et les *Sauvages* [Rameau] ex. sur l'orgue par Balbastre. — *Memento Domine David*, nouv. mgch., d'Audimont.

767. 25 mars. (M., *ibid.*) *Exaltabo te Domine*, Lalande. — *Memento Domine*, d'Audimont. — *Exultate Deo* ch. Mlle Rozet. — *Benedictus Dominus* ch. Cavaillier. — Son. vcelle ex. [J. B.] Jannson. — Conc. von ex. Bertheaume.

768 26 mars. (M., avr. II, p. 203.) *Miserere*, Dauvergne. — *Stabat*, Pergolèse. — *Usquaequo* ch. Mlle Beauvais. — *Cantemus Domino*, Mouret ch. Mlle Aveneau et Durand. — Son. vcelle ex. [J. B.] Jannson. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre.

Concerts des 21 à 26 mars ; AC., p. 203 mentionne seulement le *Memento Domine* d'Audimont, l'*Usquaequo* de Mouret ch. Mlle Beauvais, Secqhi, Bertheaume et les son. ex. par Janson les 25 et 26.

769. 27 mars. (M., *ibid.*) *De profundis*, Dauvergne. — Le *Stabat* [Pergolèse]. — Conc. von ex. Bertheaume. — *Venite*, Mouret ch. Mlle Aveneau. — Conc. orgue comp. et ex. Séjan. — *Coronate*, Lefebvre ch. Legros.

770. 28 mars (M., *ibid.*) *Miserere*, Dauvergne. — Conc. htb. comp. et ex. Secghi. — Mvs., Blainville ch. Durand. — Conc. von ex. Bertheaume. — Mvs. ch. Mlle Aveneau. — *Stabat*, Pergolèse ch. Mlle Fel et Richer.

771. 29 mars. (M., *ibid.*) *Regina coeli*, Dauvergne à 2 v. et gd chœur (Mlles Fel et Rozet.) — Nouv. conc. htb. comp. et ex. Secghi. — *Quam dilecta*, nouv. mvs. ch. Mlle Beauvais. — Suite d'airs connus dont la Chasse de *Zaïde* [Royer] ex. sur l'orgue par Balbastre. — *Exultate justi*, Dauvergne ch. Mlle Fel et Legros. — *Cantate Domino*, Lalande.

772. 30 mars (Pâques.) (M., *ibid.*) Symph. — *Regina coeli*, Dauvergne. — Mvs. ch. Mlle Aveneaux. — Conc. orgue [déjà joué] comp. et ex. Balbastre. — Mvs. ch. Mlle Fel. — Nouv. conc. von mêlé d'airs connus ex. Capron. — *Te Deum*, Dauvergne.

773. 31 mars. (M., *ibid.*) Symph. — *Confitemini*, Lalande. — Conc. htb. ex. Secghi. — *Exultate Deo* ch. Mlle Rozet. — Conc. von ex. Bertheaume. — Mvs. ch. Mlle Fel. — *Diligam te, Domine*, mgch., Dugué.

774. 1er avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Benedic anima mea*, Dauvergne (Richer au lieu de Mlle Fel.) — *Dominus regnavit*, Lalande. — Nouv. conc. orgue comp. et ex. Séjan. — Pm. de hte-contre, Goulet ch. L'Arsonnier. — Conc. von mêlé d'airs connus ex. Capron. — 2 airs ital. ch. Mme Gostello accomp. par Secghi [htb.]

Concerts des 27 mars à 1er avr. AC., p. 217 mentionne seulement le *Stabat* de Pergolèse ; le *Te Deum* de Dauvergne (le 30) ; le *Diligam te* de Dugué (le 31) ; l'*Exultate justi* de Dauvergne ; le motet d'Haudimont ; Séjan (qui j. 2 fois) ; Balbastre (notament ouv. de *Pygmalion* et les *Sauvages* [de Rameau]) ; Capron.

775. 4 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Domine audivi*, Dauvergne. — Conc. htb. ex. Secghi. — Pm. ch. Mlle Beauvais. — 2 airs ital. ch. Mme Gostello. — *Memento Domine*, d'Audimont (Richer.) — Conc. [von], Gaviniès ex. Bertheaume.

776. 6 avr. (M., *ibid.*) *Te Deum*, Dauvergne. — Conc. [von] mêlé d'airs connus ex. Capron. — 2 airs ital. ch. Mme Guestello [Gostello]. Conc. orgue comp. et ex. Séjan. — *Exultate justi*, Dauvergne ch. Mlle Fel et Legros. — *Diligam te*, Gilles.

777. 7 avr. (M., *ibid.*) Symph. — Deus *venerunt*, Fanton. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Usquaequo* ch. Mlle Beauvais. — Conc. von ex. Capron. — Airs ital. ch. Mme Gostello. — *Memento Domine David*, d'Audimont.

Concerts des 4, 6 et 7 avr. AC., p. 232 mentionne seulement le motet d'Audimont (pour la 4e fois), et des morceaux ital. ch. Mme Gostello.

778. 8 mai (Asc.) (A. du 5, p. 363 ; M., juin, p. 200 ; AC., p. 300.) *Diligite justitiam*, nouv. mgch. tiré de l'Eccésiaste, Prudent. — Pièces harpe comp. et ex. Hochbrücker. — *Quam bonus*, Lefebvre ch. Mlle de La Madeleine jne (débuts.) — Conc. von mêlé d'airs connus ex. Capron. — Pm. ch. Mlle Aveneau (AC.) — *Exurgat Deus*, nouv. mgch., d'Haudimont.

779. 18 mai (Pent.) (A. du 15, p. 403 ; M., *ibid.* AC., p. 332.) ; *Confitebor*, Lalande (Mlles Aveneau et Beauvais.) — Nouv. conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Exultate*, mvs., Dauvergne ch. Mlle Rozet (M. et AC.) — Plus. morceaux ex. sur les clars, cors et bons du Pce de Condé, dont un de Bury. — *Coronate*, Lefebvre ch. Tirot, ARM (débuts.) — *Exurgat Deus*, d'Haudimont. — Mlle Fel, Gélin, Durand et Richer ch. dans le concert.

780. 29 mai (Fête-Dieu.) (A. du 26, p. 419 ; M., juil. I, p. 207 ; AC., p. 351.) *Exultate Deo*, nouv. mgch., Dugué. — Morceaux, Rameau ex. sur les cors, clars et bons du Pce de Condé. — *Diligam te*, Dauvergne ch. Mlle Rozet. — Pièces harpe ex. Hochbrücker (M. et AC.) — *Coronate*, Lefebvre ch. Tirot (2e fois.) — *Memento Domine David*, d'Audimont (Tirot.) — Mlles Fel et Thibaud, Gélin, Richer et L'Arsonnier ch. dans le concert.

781. 15 août. (M., sept., p. 201 ; AC., p. 541.) *Lauda Jerusalem*, d'Haudimont. — Conc. orgue déjà joué ex. Balbastre. — *Conserva me*, Lefebvre ch. Mlle Thibaud, mus. roi de Pologne duc de Lorraine. — Conc. von, Gaviniès ex. Fritzeri. — *Quam bonus*, Lefebvre ch. Mlle Prieur (débuts.) — *Diligam te*, nouv. mgch., Gilbert (Mlles Fel et Aveneau, Gélin, Richer, Tirot et L'Arsonnier.)

782. 8 sept. (A. du 4, p. 715 ; M., oct. I, p. 172 ; AC., p. 587.) *Diligam te*, Gibert. — Nouv. conc. von ex. Fritzeri. — *Coronate*, Lefebvre ch. Tirot. — Son. mandoline comp. et ex. Leone (A.) ; suite de symphs, Rameau ex. sur l'orgue par Balbastre (M. et AC.) — *Afferte Domino*, Lefebvre (A. et M.), *Conserva me*, Lefebvre (AC.) ch. Mlle Thibaud. — *Exultate justi*, mgch., Dugué. — Mlle Fel, Gélin, Richer et L'Arsonnier ch. dans le concert.

783. 1er nov. (A. du 30 oct., p. 847 ; M., déc., p. 200 ; AC., p. 713.) *De profundis*, Dauvergne. — Conc. von comp. et ex. Lolli. — *Audivit Dominus*, mvs., Itasse ch. par sa femme du concert de Lyon. — Pièces d'orgue (A. et M.), conc. orgue (AC.) comp. et ex. Philippe Valois. — *Cantate Domino*, Mouret ch. Mlle Aveneau. — Conc. von (A.), son. von seul (M.), comp. et ex. Lolli. — *Dies irae*, Dugué. — Mlles Fel et Rozet, Gélin, L'Arsonnier et Tirot ch. dans le concert.

784. 8 déc. (A. du 8, p. 935 ; M., janv. 1767, I, p. 188 ; AC., p. 798.) *Omnes gentes*, Dauvergne. — *Venite*, Lefebvre ch. Mlle Aveneau. — Solo de mandoline comp. et ex. Leone. — *Quare fremuerunt* ch. Mlle Descoins, ARM (A. et M.) ; mvs., Dauvergne ch. Mlle Descoins (AC.) — Nouv. conc. von comp. et ex. Capron. — *Cantate Domino*, Kohaut ch. Mlle Fel et finissant par un chœur. — *Coronate*, Mouret (M.), mvs., Dauvergne (AC.) ch. Cavalier. — *Confitebor*, nouv. mgch., Gibert.

785. 24 déc. (A. du 22, p. 979 ; M., janv. 1767, II, p. 155 ; AC., p. 821.) *Notte di Natale*, Corelli. — *Fugit nox*, Boismortier. — Conc. von, Gaviniès ex. Bertheaume. — *Quam bonus*, Mouret (A.), Lefebvre (M.), ch. Mlle Descoins. — Son. (A.), airs (AC.), solo (M.) mandoline comp. et ex. Leone. — *Cantate*, Mouret ch. Mlle Beaumesnil (1re fois.) — Suite de noëls en gde symph. ex. sur l'orgue par Balbastre. — *Memento Domine David*, D'Audimont.

786. 25 déc. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) Symph., Haendel (AC.) — *Fugit nox*, Boismortier. — Conc. von mêlé d'airs connus ex. Capron. — *Cantate Domino*, Mouret ch. Mlle Beaumesnil. — Solo (ou airs) mandoline ex. Leone. — *Cantate Domino*, Kohaut ch. Mlle Fel et finissant par un chœur. — Suite de noëls ex. sur l'orgue par Balbastre. — *Deus venerunt*, Fanton.

1767

787. 2 févr. (A. du 2, p. 91 ; M., avr. I, p. 182 ; AC., p. 92.) Symph., Stamitz. — *Confitebor tibi Domine*, Gibert. — *Paratum cor*, Dollé ch., Mlle Davaux, ARM (M.), Mlle Descoins (AC.) — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Conserva me*, Lefebvre ch. Mlle Beaumesnil. — Conc. von mêlé d'airs connus ex. Capron. — *Deus noster refugium*, mgch., d'Haudimont (Mlle Fel, Desnoyers débuts, Tirot.)

788. 25 mars. (M., *ibid.*) Symph., Toeski. — *Exaltabo te*, Lalande (Vandeuil, MR (débuts.) — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Confitebor tibi Domine*, m2v., Torlès ch. Mlle Descoins et Durand. — Conc. von comp. et ex. Capron. — *Conserva me*, Lefebvre ch. Mlle Beaumesnil. — *Deus noster refugium*, d'Haudimont.

789. 5 avr. (Passion.) (M., avr. II, p. 153.) Symph., Schwindel. — *Exultate*, Dugué. — Suite de symphs ex. sur l'orgue par Balbastre. — *Bonum* ch. Mlle Beaumesnil avec accomp. de guitare par elle-même et de htb. par Bureau. — Conc. von mêlé d'airs connus ex. Capron. — Mvs. ch. Mlle Fel. — *Miserere mei*, Giroust.

790. 10 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Miserere*, Dauvergne (Muguet.) — Conc. orgue, Vagauzez [Wagenseil] ex. Mlle Lechantre. — *Confitebor tibi*, Torlès ch. Mlle Descoins et Durand.

791. 12 avr. (M., *ibid.*) *Benedic anima mea*, mgch., Giroust. — *Deus venerunt*, Fanton. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Conc. von comp. et ex. Capron. — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Duplant. — *Quemadmodum*, Mouret ch. Mme Reich, MR (débuts.)

792. 13 avr. (M., *ibid.*) *De profundis*, Dauvergne. — *Quare fremuerunt*, mgch., d'Haudimont (1re exéc.) — *Paratum*, Dollé ch. Mlle Descoins. — *Quemadmodum*, Mouret ch. Mme Reich. — Son. von ex. Moria. — Son. harpe ex. Hochbrücker.

793. 14 avr. (M., *ibid.* ; AC., p. 242.) *Miserere*, Dauvergne (M.) — *Laetatus sum in his*, nouv. mgch., Gibert. — *Benedictus*, Mouret ch. Cavallier. — *Cantemus*, Mouret ch. Mlle Descoins et Durand (M.) — Conc. orgue, Wagenseil ex. Mlle Lechantre. — Son. vcelle comp. et ex. [J. B.] Jannson (M.)

794. 15 avr. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) *De profundis*, mgch., d'Haudimont. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre (M.) — *Conserva me*, Lefebvre ch. Mlle Bretin, MR. — Son. von ex. Moria (M.) — *Coronate*, Lefebvre ch. Mlle Dubreuille (M.) — *Stabat mater*, Pergolèse ch. Mlle Fel et Richer.

795. 16 avr. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) *Dies irae*, mgch., Torlès. — Son. harpe ex. Hochbrücker (M.) — *Cantemus*, Mouret ch. Mlle Descoins et Durand (M.) — Son. [vcelle] ex. [J. B.] Jannson (M.) — *Stabat*, Pergolèse ch. Mlle Fel et Richer.

796. 17 avr. (M., *ibid.* ; AC., p. 266.) *Dominus regnavit*, Lalande (Mme Reich) (M.) — *Cantate*, Mouret ch. Mlle Beaumesnil (M.) — Son. [vcelle] ex. [J. B.] Jannson. — *Venite adoremus*, Mouret ch. Mlle Duplant. — Son. von ex. Moria (M.) — *Stabat* [Pergolèse] ch. Mlle Fel et Richer.

797. 18 avr. (M., *ibid.*) *Regina coeli*, Dauvergne. — *Diligam te*, mvs., Jollier ch. Durand. — Nouv. conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Venite*, Mouret ch. Mlle Duplant. — Conc. von ex. Moria ; en *bis* des variations sur un air connu. — *Noli aemulari*, mgch., Dugué.

798. 19 avr. (M., *ibid.*) *Te Deum*, Dauvergne. — Nouv. conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Nouv. mvs., Lefebvre ch. Mlle Beaumesnil. — Conc. von mêlé d'airs connus ex. Capron. — *Cantate Domino*, Lalande (Mme Reich.)

799. 20 avr. (M., *ibid.*) *Domine audivi*, Dauvergne. — *Deus venerunt*, Fanton. — Son. harpe ex. Hochbrücker. — *Quemadmodum*, Mouret ch. Mlle Duplant. — Conc. von ex. Barrière. — Le nouv. mvs., Lefebvre ch. Mlle Beaumesnil.

800. 21 avr. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) *Laetatus sum in his*, Gibert (M.) — *Noli aemulari*, Dugué (M.) — Conc. von, Toeschi ex. Paisible. — Morceaux de symph. ex. par les clars, cors de ch. et bons du duc d'Orléans. — *Paratum*, Mouret ch. Mlle Rosalie (débuts.) — *Exaudi Deus*, nouv. mvs., Milandre ch. Mlle Morizet.

801. 24 avr. (M., juin, p. 199.) Symph. — *Miserere*, Dauvergne. — Conc. von comp. et ex. Barrière. — *Paratum*, Mouret ch. Mlle Rosalie. — Les clars, cors et bons du duc d'Orléans. — *Exaudi Deus*, Milandre ch. Mlle Morizet. — *Cantate Domino*, Lalande.

802. 26 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Omnes gentes*, Dauvergne. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Quemadmodum*, Mouret ch. Mlle Duplant. — Conc. von mêlé d'airs connus ex. Capron. — *Conserva me*, Mouret ch. Mlle Beaumesnil. — Les clars, cors et bons du duc d'Orléans. — *Memento Domine*, d'Haudimont.

803. 28 mai (Asc.) (M., *ibid.* ; AC., p. 350.) Symph. — *Miserere*, Giroust. — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Duranci (Comédie fr.) (débuts.) — Conc. orgue comp. et ex.

Balbastre. — Mvs. (ou ar. ital. arrangée sur des paroles latines) ch. Mlle Fel. — Conc. von comp. et ex. Barthélémont. — *Dominus regnavit*, Lalande (Mme Reich.)

804. 7 juin (Pent.) (A. du 4, p. 475 ; M., juil., I, p. 198 ; AC., p. 382.) *Domine audivi*, Dauvergne. — Conc. von comp. et ex. Barthélémont. — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Durancy. — Conc. orgue, Séjan ex. Mlle Lechantre. — *Exultate justi*, Dauvergne ch. Mlle Fel et Richer. — Son. von comp. et ex. Barthélémont. — *Diligam te*, Gilles. — Mlle Rozet, Mme Reich, Gélin et Muguet ch. dans le concert.

805. 18 juin (Fête-Dieu.) (M., *ibid.* ; AC., p. 396.) *Benedic anima*, Giroust. — *Diligam te*, Jollier ch. Durand. — Trio pour harpe comp. et ex. [M. L.] Gardel. — *Quemadmodum*, Mouret ch. Mlle Duplant. — Conc. von ex. Capron. — *Confitemini*, Lalande.

806. 15 août (A. du 13, p. 663 ; M., sept., p. 200 ; AC., p. 539.) *Omnes gentes*, Dauvergne. — Son. harpe comp. et ex. [M. L.] Gardel. — 2 airs connus ex. Gardel avec accomp. de von par Capron (M.) — *Exultate*, Dauvergne ch. Mlle Rozet. — Son. vcelle mêlée d'airs connus ex. J. B.][Jannson. — Mvs. comp. d'airs ital. arrangés sur des paroles latines ch. Mlle Fel. — *Cantate Domino*, Lalande (Mlle Durancy.) — Gélin, Muguet et Cavallier ch. dans le concert.

807. 8 sept. (A. du 7, p. 727 ; M., oct. I, p. 180 ; AC., p. 584.) *Noli aemulari*, Dugué. — Nouv. conc. orgue ex. Mlle Lechantre. — *Exaudi Deus*, Milandre ch. Mlle Morisset. — Nouv. son. von comp. et ex. Capron. — Mvs., Milandre ch. Mlle Fel. — *Lauda Jerusalem*, Philidor (Mlle Fel et Richer.) — Gélin ch. dans le concert.

808. 1er nov. (M., déc., p. 191 ; AC., p. 715.) *De profundis*, Dauvergne. — Son. vcelle mêlée d'airs connus comp. et ex. [J. B.] Jannson. — *Coronate*, Lefebvre ch. Tirot. — Conc. von mêlé d'airs connus ex. Capron. — *Exultate justi*, Dauvergne ch. Mlle Fel et Narbonne, ARM. — *Dies irae*, Dugué.

809. 8 déc. (A. du 7, p. 956 ; AC., p. 815.) Symph. — *Domine audivi*, Dauvergne. — Pm. dans le goût ital. ch. Mlle Morizet. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Exultate justi*, Dauvergne ch. Mlle Fel et Narbonne. — Son. von comp. et ex. Capron. — *Deus venerunt*, Fanton (Gélin et Muguet.) — Mlle Rozet et Tirot ch. dans le concert.

810. 24 déc. (M., janv. I, 1768, p. 255.) Symph. — *Fugit nox*, Boismortier. — Conc. von comp. et ex. Robineau. — *Benedictus*, Mouret ch. Narbonne. — Conc. orgue mêlé de noëls ex. Balbastre. — *Bonum est*, nouv. mvs., Dugué ch. Mlle Lafond s'accompagnant de la harpe. — Son vcelle ex. [J. B.] Jannson. — *Salve Regina*, Kohaut.

811. 25 déc. (M., *ibid.*) *Fugit nox*, Boismortier. — Mlle Lafond [ch]. — [J. B.] Jannson [vcelle]. — *Afferte Domino*, Lefebvre ch. Pierre-Fond (débuts.) — Conc. von ex. Capron. — Balbastre [orgue]. — *Te Deum*, Dauvergne.

1768

812. 2 févr. (A. du 1er, p. 87 ; M., avr. I, p. 198.) Symph. — *Exurgat Deus*, Lalande. — Conc. htb. comp. et ex. Fischer. — *Dominus regnavit*, mvs., Milandre ch. Tourvois, ARM. — Son. vcelle ex. J. L. Duport accomp. par J. P. Duport. — Motet, Gluck ch. Godard. — *Diligam te*, Gibert. — Mlles Fel et Descoins, Richer et Nihoul ch. dans le concert.

813. 20 mars. (A. du 21, p. 251 ; M., *ibid.*) Symph. — *Lauda Jerusalem*, Lalande. — Conc. von comp. et ex. Manfredi. — Mvs., Giroust ch. Levasseur. — Son. vcelle comp. et ex. Boccherini. — *Confitebor tibi Domine*, nouv. mvs., Milandre ch. Mlle Morizet. — *Benedic anima mea*, Giroust. — Mlles Rozet et Descoins, Gélin et Muguet ch. dans le concert.

814. 25 mars. (M., *ibid.* ; AC., p. 218.) Symph. (M.) — *Super flumina*, mgch. couronné (M.) — *Coronate*, Lefebvre ch. Tirot (M.) — Son. vcelle ex. J. L. Duport. — Conc. von comp. et ex. Fraentzl. — *Confitebor*, Milandre ch. Mlle Morizet. — Autre nouv. *Super flumina*. [Un au moins des deux est de Giroust.]

815. 27 mars. (M., *ibid.*) Symph. — 2e *Super flumina* couronné [Giroust]. — *Afferte Domino*, Lefebvre ch. Narbonne. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Cantemus*, Mouret ch. Muguet et Durand. — Conc. von comp. et ex. Fraentzl. — 3e *Super flumina*, [Giroust]. — Mlle Descoins et Gélin ch. dans le concert.

816. 28 mars. (M., *ibid.* ; AC., p. 219.) *De profundis*, Dauvergne. — Conc. flûte, Toeschi ex. Sallantin fils. — Le *Coronate* [Lefebvre] ch. Tirot (M.) — Conc. von comp. et ex. Bertheaume (M.) — Mvs., Milandre ch. Mlle Morizet (M.) — *Judica Domine*, nouv. mgch., Giroust. — Mlles Descoins et Rozet, Gélin, Muguet et Richer ch. dans le concert.

817. 29 mars. (M., *ibid.*) Symph., Moulinghem .— *Super flumina* no 1, [Buée]. — Conc. von comp. et ex. Robineau. — *Conserva me*, Lefebvre ch. Mlle La Madeleine. — Conc. orgue, Wagenseil ex. Mlle Lechantre. — Mvs., Giroust ch. Levasseur. — *Super flumina* no 3 [Giroust]. — Mlles Fel et Rozet, Gélin, Muguet et Narbonne ch. dans le concert.

818. 30 mars (M., avr. II, p. 204 ; AC., p. 219.) Symph., Moulinghem. — Nouv. mgch., Giroust. — Mvs., Dollé ch. Mlle Descoins. — Conc. harpe comp. et ex. [M. L.] Gardel, 1re exéc. — *Inclina Domine*, Martin ch. Tourvois. — Son. von comp. et ex. Fraentzl. — *Stabat mater*, Pergolèse ch. Mlle Fel et Richer.

819. 31 mars. (M., *ibid.* ; AC. p. 235.) *Miserere mei Deus*, Dauvergne. — Conc. vcelle ex. J. L. Duport. — *Paratum*, Mouret ch. Mlle Chenais. — Nouv. conc. orgue comp. et ex. Séjan, 1re exéc. — *Quam bonus*, Lefebvre ch. Mlle Dubrieulle. — Conc. von comp. et ex. Fraentzl. — *Stabat*, Pergolèse.

820. 1er avr. (M., *ibid.*) Symph. — *De profundis*, Rebel. — Conc. flûte, Toeschi ex. Sallantin fils. — *Jubilate Deo*, Dauvergne ch. Mlle Descoins et Narbonne. — Son. von comp. et ex. Fraentzl. — *Diligam te*, Jollier ch. Durand. — *Stabat*, Pergolèse ch. Mlle Fel et Richer.

821. 2 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Regina coeli*, Dauvergne. — *Paratum*, Mouret ch. Mlle Chenais (2e fois.) — Conc. von ex. Bertheaume. — *Confitebor*, Milandre ch. Mlle Morizet. — Conc. orgue, Vaghenseil [Wagenseil] ch. Mlle Lechantre. — *Super flumina* (2e prix), Giroust.

822. 3 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Domine audivi*, Dauvergne. — *Diligam te*, Milandre ch. Mlle Morizet. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Exultate justi*, Dauvergne ch. Mlle Fel et Narbonne. — Conc. von comp. et ex. Fraentzl. — *Super flumina* (1er prix), Giroust.

823. 4 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Omnes gentes*, Dauvergne. — *Afferte Domino*, Lefebvre ch. Tirot. — Conc. von comp. et ex. Manfredi. — *Noli aemulari*, Dugué.

824. 5 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Miserere mei Deus, miserere mei*, mgch., Giroust. — Conc. orgue [J. C.] Bac ex. Mlle Lechantre. — *Diligam te*, Jollier ch. Durand — Conc. von comp. et ex. Capron. — *Conserva me*, Lefebvre ch. Mlle de La Madeleine. — *Confitebor*, Gibert.

825. 8 avr. (M., *ibid.*) Symph. — *Miserere*, Dauvergne. — Suite de symphs, Rameau ex. sur l'orgue par Balbastre. — *Afferte Domino*, Lefebvre, ch. Tirot. — Conc. von comp. et ex. Fraentzl. — Mvs., Milandre ch. Mlle Morizet. — *Stabat*, Pergolèse.

826. 10 avr. (M., *ibid.*) *Te Deum*, Dauvergne. — Conc. flûte ex. Salentin fils. — Mvs., Giroust ch. Levasseur. — *Quemadmodum*, Mouret ch. Mlle Duplant. — Conc. von comp. et ex. Capron. — *Deus venerunt*, Fanton.

827. 12 mai (Asc.) (M., juin, p. 206.) Symph., Moulinghem. — *Dominus regnavit*, Lalande (Larrivée.) — Conc. orgue ex Mlle Lechantre. — *Inclina Domine*, Martin ch. Durand. — Nouv. conc. von comp. et ex. Fraentzl. — Mvs. ch. Mlle Fel. — *Noli aemulari*, Buée.

828. 2 juin (Fête-Dieu.) (AC., p. 361.) Symph. — *Noli aemulari*, Buée. — Morceaux choisis, Rameau ex. sur l'orgue par Balbastre. — M2v., Dauvergne ch. Mme Larrivée et Muguet. — Conc. htb. comp. et ex. [Gaet.] Besozzi. — Plus. airs ital. ch. Mlle Fel. — Motet, Lalande.

829. 15 août. (A. du 11, p. 699 ; M., sept., p. 117 ; AC., p. 539.) Symph. — *Diligam te*, Gilles. — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — *Coeli enarrant*, mvs., Dugué ch. abbé Durais de St-Germain l'Auxerrois. — Conc. à 2 vons, Sirmen ex. Mme Sirmen et l'auteur. — Airs ital. avec paroles latines ch. Mlle Fel, dont l'un avec accomp. de htb. par Besozzi. — *Exultate justi*, Dugué (Mme Larrivée.) — Gélin et Muguet ch. dans le concert.

830. 8 sept. (M., oct. I, p. 149 ; AC., p. 583.) Symph., Sirmen. — Conc. htb., bon et cor de ch. ex. [Gaet.] Besozzi, [G.] Jadin et Molidor. — *Exultate justi*, pm., Tissier (très jeune compositeur) ch. Mme Larrivée. — Pièces, Romain ex. sur le pfe par Mlle Lechantre. — Conc von, Sirmen ex. Mme Lombardini-Sirmen, — Air ital. ch. Mlle Fel avec accomp. de htb. par Besozzi. — *Super flumina* couronné, Giroust.

831. 1er nov. (A. du 31 oct., p. 903 ; M., déc. p. 175 ; AC., p. 717.) Symph. — *De profundis*, Dauvergne. — Conc. htb. comp. et ex. [Gaet.] Besozzi. — *Jubilate Deo*, Dauvergne ch. Mme Larrivée et Muguet (A.) — Son. clavecin piano-forte ex. Mlle Lechantre (M. et AC.) — Conc. von comp. et ex. Capron. — Air ital. (A.), motet ital. (M. et AC.) ch. Mlle Fel. — *Super flumina* (2e prix), Giroust (Mlle Rozet, Gélin et Tirot (A.) ; *Cantate Domino canticum*, Lalande (M. et AC.)

832. 8 déc. (A. du 5, p. 984 ; M., janv. 1769, I, p. 151 ; AC., p. 796.) Suite de symphs· Rameau ex. à gd orch. sur l'orgue par Balbastre. — Conc. htb. comp. et ex. [Gaet.] Besozzi. — *Jubilate Deo*, Dauvergne, ch. Mme Larrivée et Muguet. — Conc. von, Sirmen ex. Mme Lombardini-Sirmen. — Air ital. ch. Mlle Fel avec accomp. de htb. obl. par [Gaet.] Besozzi. — *Te Deum*, Dauvergne. — Mlle Rozet, Gélin ch. dans le concert.

833. 24 déc. (A. du 22, p. 1038 ; AC., 1769, p. 8.) Symph., Sirmen (A.) — *Omnes gentes*, Dauvergne (A.) — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — Air ital., Barthélémont ch. Mme Barthélémont. — Conc. von comp. et ex. Sirmen. — Air ital. ch. Mme Barthélémont. — Conc. de noëls ex. sur l'orgue par Balbastre. — *Super flumina* (2e prix), Giroust.

834. 25 déc. (A., *ibid.* ; AC. *ibid.*) Symph. (A.) — Air ital. Barthélémont, ch. Mme Barthélémont. — Conc. de noëls ex. sur l'orgue par Balbastre. — Conc. von comp. et ex. Barthélémont. — Pm. ch. Mlle Fel (A.) — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — *Te Deum*, Dauvergne (A.)

1769

835. 2 févr. (A. du 30 janv., p. 91 ; AC., p. 89.) Symph., Moulinghem. — *Domine audivi*, Dauvergne. — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Dumont (A.) ; *Quare fremuerunt*, Forgelot ch. Mme Avoglio (AC.) — Conc. htb. comp. et ex. [Gaet.] Besozzi. — Mvs. ch. Mlle Fel. — Conc. von comp. et ex. Haran. — *Confitemini*, Lalande. — Mme Larrivée. Mlle Rozet, Gélin et Muguet ch. dans le concert.

836. 13 mars (Passion.) (AC., p. 186.) *Miserere*, Dauvergne. — Conc. flûte ex. Sallantin fils. — *Diligam te* ch. Mlle Morizet. — Conc. orgue déjà joué plus. fois comp. et ex. Balbastre. — Mme Lombardini j. du von. — *Stabat*, Pergolèse.

837. 19 mars. (AC., p. 200.) 2 motets du concours sur le ps. *Deus noster refugium* (1re fois.) — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — Pm. ch. Mlle Morizet. — Conc. von ex. Capron.

838. 20 mars. (AC., *ibid.*) 2 motets de l'ode de [J. B.] Rousseau : *La Gloire du Seigneur* pour le concours (1re fois.) — Barthélémont, von. — Legros [ch.] — Son. von ex. Mme Lombardini-Sirmen. — *Deus meus respice*, pm., Giroust ch. Levasseur.

839. 22 mars. (AC., p. 219.) *Salve regina* d'un amateur. — *Paratum*, Mouret ch. Mlle Chenays. — *Coronate*, Lefebvre ch. Mlle La Magdeleine.

840. 23 mars. (AC., *ibid.*) *Quemadmodum*, Mouret ch. Mlle Beauvais. — Conc. orgue, Wagenseil ex. Mlle Lechantre. — *Diligam te* ch. Platel.

841. [19 à 23 mars ?] (A., *ibid.*) Des conc. von comp. et ex. Barthélémont. — Des conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — Conc. von comp. et ex. Haran. — Les clars de la mus. du cardinal de Rohan. — *Stabat*, Pergolèse ch. Mlle Fel et Richer. — Plus. pm. ch. Mlle Morizet et ch. Legros.

842. 25 mars (AC., *ibid.*) Nouv. conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — Nouv. conc. von ex. Mme Lombardini-Sirmen. — *Cantate Domino*, de Saint-Amans ch. Mlle Fel. — *Bonum est*, nouv. mgch., Doriot.

843. 26 mars. (Pâques) (AC., *ibid.*) Conc. von ex. Capron.

844. 27 mars. (AC., *ibid.*) Pièces harpe ex. Hinner. — Conc. flûte ex. Sallantin. — *Lauda Jerusalem*, Philidor. — *Diligam te*, Jolier ch. Durand.

845. 28 mars (AC., *ibid.*). Conc. von comp. et ex. Bertheaume. — *Super flumina*, Richter. — Nouv. air ital. ch. Mlle Fel avec accomp. de cor de ch.

Mlle Fel, Richer, Gélin et Muguet ch. dans ces concerts.

846. Fin de la semaine [29 mars à 4 avr.] (AC., *ibid.*) On a répété les morceaux déjà cités. Air ital. ch. Mlle Fel avec accomp. de cor de ch. par Rodolphe. — Nouv. conc. von comp. et ex. Capron. — *Super flumina*, Richter (Gélin.)

847. Pendant les 3 semaines de la Passion à Quasimodo, M., avr. II, p. 141, mentionne seulement : les 2 motets et les 2 odes du concours. — Les mêmes noms de compositeurs de mgch., moins Philidor, plus Mouret et Lalande. — Le *Super flumina* de Richter. — Les mêmes noms de compositeurs de pm. plus Milandre et Fiocco. — Les mêmes instrumentistes solistes. — Les 2 clars du duc de Rohan. — L'air ital. ch. Mlle Fel avec accomp. [de cor] par Rodolphe. — Les mêmes récitants plus Mlle Rozet et Péré.

848. 4 mai (Asc.) (AC., p. 300.) Symph. — *Ad te clamabo*, nouv. mvs. ch. Péré. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Cantate Domino*, de Saint-Amans ch. Mlle Fel. — Nouv. conc. vonc comp. et ex. Capron. — Mvs. ch. Pirot [Tirot]. — *Super flumina*, Richter.

849. 14 mai (Pent.) (M., juin, p. 167 ; AC., p. 330.) *Lauda Jerusalem*, Lalande. — *Diligam te*, nouv. mvs. ch. Platel. — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — *Exultate justi*, Dauvergne ch. Mlle Fel et Legros. — Conc. von comp. et ex. Cramer. — *Confitebor tibi Domine* attribué à Pergolèse (attribution contestée par les critiques de M. et AC.)

850. 25 mai (Fête-Dieu.) (M., juil. I, p. 158 ; AC., p. 358.) Symph. — *Paratum*, mvs., Boyer ch. Richer. — Conc. htb. déjà joué ex. [Gaet.] Besozzi. — Plus. airs ital. avec paroles latines ch. Mlle Fel. — Suite d'airs connus ex. sur le nouv. clv. à marteaux [pfe] par Virebès [Virbez] fils, 9 ans. — Nouv. conc. von comp. et ex. Cramer. — *Exaltabo te Domine*, Lalande.

851. 15 août. (M., sept., p. 158 ; AC. p. 538.) Symph. — Air ital., Traetta ch. Mlle Leclerc. — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — *Inclina me*, Martin ch. Varin. — Nouv.

conc. von comp. et ex. Cramer, avec romance et air de chasse dans le final. — Air ital. ch. Mlle Leclerc. — In *convertendo*, nouv. mgch., Giroust.

852. 8 sept. (M., oct. I, p. 163 ; AC., p. 604.) Symph. — Mvs. dans le goût ital., Milandre ch. Mlle Plantin. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Jubilate Deo*, mvs., abbé Brouin ch. Platel. — Conc. von comp. et ex. Cramer suivi de la chasse redemandée. — Air ital. ch. Mlle Leclerc. — *Exaudi Deus*, Giroust.

853. 1er nov. (AC., p. 717.) *De profundis*, Dauvergne. — Mvs. tiré du ps. *Diligam te*, abbé Feray, mus. Dsse de Villeroy, ch. Platel. — Conc. orgue, Romain ex. Mme Romain. — *Conserva me*, Lefebvre ch. Mme Charpentier. — Conc. von comp. et ex. Capron. — Mvs. ch. Tirot. — *Deus venerunt*, Fanton.

854. 8 déc. (A. du 7, p. 1048 ; M., janv. 1770, I, p. 150 ; AC., p. 812.) Symph. — *Super flumina*, Giroust. — Nouv. conc. htb. comp. et ex. [Gaet.] Besozzi. — Nouv. mvs., Feray ch. Durand. — Nouv. conc. von comp. et ex. Cramer. — *Venite exultemus*, Mouret ch. Mlle Duplant. — *Omnes gentes*, mgch., Dugué. — Mme Larrivée, Mlle Fel, Gélin, Legros et Muguet ch. dans le concert.

855. 24 et 25 déc. [1] Airs ital. ch. Potenza. — *Fugit nox*, Boismortier. — *Cantate Domino*, Lalande. — *Coeli enarrant* et *Venite exultemus*, Mondonville.

Le 24 (JM., janv. 1770, p. 41.) Son. von ex. Cramer.

1770

856. 2 févr. (AC., p. 107.) *Te Deum*, Dauvergne. — Pièces harpe ex. Hinner. — *Quemadmodum*, Mouret ch. Mlle Morizet. — Conc. htb. comp. et ex. [Gaet.] Besozzi. — *Diligam te*, Dauvergne ch. Mlle Duplant. — *Dominus regnavit*, Lalande. — Richer ch. dans le concert.

857. 1er avr. (Passion.) (M., avr. II. p. 141 ; AC., p. 231.) Symph. — *Omnes gentes*, Dauvergne. — Mvs., Botzon ch. Péré. — Conc. cor de ch. comp. et ex. Leikhgeb [Leutgeb]. — *Diligam te*, Dauvergne ch. Mlle Duplant. — Conc. von comp. et ex. Cramer. — *Cantate Domino*, mvs. [?], Lalande.

858. 8 avr. (AC., p. 248.) 2 motets du ps. *Deus noster refugium* pour le concours.

859. 9 avr. (AC., *ibid.*) Symph., Eichner. — Conc. bon comp. et ex. Eichner. — Conc. von ex. Rougeon. — *Cantate Domino*, Dauvergne ch. Mlle Bourgeois. — Pm., Lefebvre ch. Mme Julien. — *La Gloire du Seigneur*, ode pour le concours (1re fois.)

860. 10 avr. (AC., *ibid.*) Conc. orgue comp. et ex. Mlle Lechantre. — Mvs., Giroust ch. Platel. — Conc. htb. comp. et ex. [Gaet.] Besozzi.

861. 11 avr. (AC., *ibid.*) Conc. cor de ch. ex. Leikgeb. — Conc. von ex. Cramer et la chasse comp. et ex. Cramer. — *Stabat*, Pergolèse ch. Mme Philidor et Richer.

862. 12 avr. (AC., p. 266.) *Deus noster refugium*, 3e motet du concours. — Duo htb. et bon ex. [Gaet.] Besozzi et Eichner. — Pièces harpe ex .Petrini. — *Cantate Domino*, mvs., Lebourgeois ch. Mlle Lebourgeois.

863. 13 avr. (AC., *ibid.*) *Diligam te*, Jolier ch. Durand. — Nouv. conc. von comp. et ex. Cramer.

864. 14 avr. (AC., *ibid.*) *Regina coeli*, Dauvergne. — Conc. orgue comp. et ex. Mlle Lechantre. — Conc. von, S. Leduc ex. P. Leduc. — *Regina coeli*, Mouret ch. Mlle Girard nièce de Mlle Dubois aînée.

---

1. Programme indiqué par C. Pierre.

865. 15 avr. (Pâques.) (AC., *ibid.*) *Exultate justi*, Dauvergne ch. Mlle Morizet et Legros. — Conc. von ex. Capron.

866. 16 avr. (M., mai, p. 163 ; AC., *ibid.*) Conc. cor de ch. ex. Leikgeb (AC.) — Cramer [von] j. (AC.) — Versets *Contristatus sum* et suivant du ps. *Diligam te* sur la musique de 2 ar. de *la Nouvelle école des femmes* de Philidor ch. Mlle La Madeleine.

867. 17 avr. (AC., *ibid.*) Pièces harpe ex. Mlle Baur. — Mvs., Mouret ch. Mlle Dumont. — Conc. htb. et bon ex. [Gaet.] Besozzi et Eichner. — *Regina coeli*, Botzon ch. Mlle Delcambre (1re fois.) — *Beatus vir*, mgch., Giroust (1re fois.)

868. 20 avr. (M., *ibid.*) Versets *Constritatus sum* et suivant du ps. *Diligam te* sur la musique de 2 ar. de *La Nouvelle école des femmes* de Philidor ch. Philidor.

869. 22 avr. (M., *ibid.*) Conc. von ex. Capron. — 2 fragments du ps. *In te Domine speravi* mis sur la musique de 2 airs de Grétry ch. Mlle La Madeleine.

870. Pendant la clôture des spectacles (avril) le compte-rendu global de M., mai, p. 163, corrobore, sans indications de dates une grande partie des renseignements fournis par AC. et apporte en outre ceux-ci :

Virtuoses : Cramer j. 5 fois. — [Gaet.] Besozzi ex. 8 conc. htb. différents. — Eichner ex. plusieurs fois un conc. bon. — Leikgeb ex. 2 conc. cor de ch. — Mlle Lechantre ex. 2 conc. orgue de sa comp.

Pm. nouveaux : *Quam dilecta*, Hébert ch. Durand. — Pm., Mouret ch. Mlle Dubois et Durand. — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle Duplant. — Plus. pm., Lefebvre ch. Mme Julien. — Pm., Mouret ch. Mlle Chenais. — Pm., Giroust ch. abbé Le Vasseur (autre que celui ch. par Platel.)

Motets à gd chœur : Le *Stabat*, Pergolèse ch. 4 fois par Mme Philidor et Richer. — *Te Deum*, *De profundis* et *Miserere*, Dauvergne. — 3 motets du concours sur le ps. *Deus noster refugium*, l'un ex. 1 fois, les 2 autres 2 fois.

20 mai (Asc.) (JM., mai, p. 50.) Pas de concert, les musiciens étant pris par diverses répétitions.

871. 3 juin (Pent.) (M., juil. I, p. 182 ; AC., p. 380.) *Exaltabo te*, Lalande. — *Regina coeli*, Botzon ch. Mlle Delcambre. — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — *Exultate justi*, Dauvergne ch. Mme Legros et Legros. — Conc. von comp. et ex. Traversa. — *Lauda Jerusalem*, Philidor (Mme Philidor et Richer.)

872. 14 juin. (Fête-Dieu) (M., *ibid.* ; Burney.) *Dominus regnavit*, Lalande. — [Gaet.] Besozzi [htb.] — Conc. von ex. Traversa. — *Exaudi Deus*, ch. Mlle Delcambre. — Motet, Philidor ch. Mme Philidor. — *Beatus vir*, Giroust.

873. 15 août .(M., sept., p. 157 ; AC., p. 539 ; JM., août, p. 38.) *Cantate Domino*, nouv. mgch., Azaïs. — Conc. orgue comp. et ex. Balbastre. — *Afferte Domino*, Lefebvre ch. Mme Julien. — Traversa [von] j. — Mvs., Giroust ch. Platel. — *Laudate*, motet arrangé sur plus. airs de Grétry. — Mlle La Madeleine, Richer, Legros et Péré ch. dans le concert.

874. 8 sept. (M., oct. I, p. 156 ; AC., p. 600 ; JM., sept., p. 18.) *Cantate Domino*, Azaïs (2e fois.) — *Salve Regina*, mvs., Galuppi ch. Mlle Delcambre. — Conc. htb. comp. et ex. [Gaet.] Besozzi. — Mvs., Giroust ch. Platel. — Conc. von finissant par un rondeau, comp. et ex. Capron. — *Miserere*, Giroust.

875. 1er nov. (A. du 29 oct., p. 1024 ; M., déc., p. 150 ; AC., p. 766 ; JM., nov., p. 43.) Symph. — *Requiem* de la Messe, Gilles. — Conc. mandoline, Fritzeri ex. Mlle de Villeneuve. — Mvs., Giroust ch. Platel. — Conc. von comp. et ex. Fritzeri. — *Usquaequo*, Mouret ch. Mlle de Chateauvieux. — *De profundis*, Dauvergne. — Mme Philidor, Richer et Legros ch. dans le concert.

876. 8 déc. (M., janv. 1771. I, p. 179 ; AC., p. 810 ; JM., déc., p. 46.) Symph., Gossec. — *Te Deum*, Dauvergne. — Conc. orgue comp. et ex. Mlle Lechantre. — *Quam dilecta*, Botson ch. Mlle Delcambre. — Conc. htb. comp. et ex. [Gaet.] Besozzi. — *Diligam te*, Dauvergne ch. Mlle Duplant. — *Exurgat Deus*, mgch., Giroust.

877. 24 déc. (M., *ibid.* ; AC., p. 836 ; JM., *ibid.*) Symph., Milandre. — *Omnes gentes*, Dauvergne. — Conc. htb. et cor de ch. ex. [Gaet.] Besozzi et Molidor. — Conc. orgue mêlé de noëls comp. et ex. Balbastre. — *Quam dilecta*, Botson ch. Mlle Delcambre. — *Diligam te*, Jolier ch. Durand. — Conc. cor de ch. comp. et ex. Spandau. — *Fugit nox*, Boismortier (Richer.)

878. 25 déc. (AC., *ibid.* ; JM., *ibid.*) *Fugit nox*, Boismortier. — Conc. htb. comp. et ex. [Gaet.] Besozzi. — Mvs., Dugué ch. Duray. — Conc. orgue mêlé de noëls comp. et ex. Balbastre. — M2v., Feray ch. Mme Julien et Legros. — Nouv. von ex. Traversa. — Conc. cor de ch. (le même que la veille) comp et ex. Spandau. — *Deus venerunt*, Fanton.

1771

879. Vacance des spectacles (mars-avril) (M., avr. II, p. 181 ; AC., p. 202 et 219.) Motets : *Adorate Dominum*, pm., Legrand. — *Psallite*, pm., Legrand. — *Dies irae*, Louet (AC.) — *Exultate justi*, Louet. — *Omnes gentes*, *Miserere*, *De profundis*, *Regina coeli*, *Te Deum*, Dauvergne. — *Lauda Jerusalem*, Philidor. — Plus. motets, Giroust. — *Stabat*, Pergolèse, les derniers jours de la semaine sainte.

Instrumentistes : Plus. conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — Des son. vcelle ex. J. L. Duport. — Moria, Paisible, vons. — Conc. [von] ex. Capron le 31 mars. — Conc. [von] ex. P. Leduc, le 1er avril. — Aldaye fils [aîné], 10 ans j. de la mandoline. — Darcy j. du pfe et de l'orgue. — Des conc. orgue comp. et ex. Balbastre et Séjan.

Chanteurs : Mmes et Mlles Philidor, Chateauvieux, Duplant, Davantois, La Madeleine, Charpentier, Girardin. — Gélin, Legros, Richer, Muguet, Levasseur, Platel, Feray.

5 avr. (AC., p. 219.) Motet Bauerschmitt jne ch. Guichardini. — Conc. orgue, Bach ex. d'Arcis.

880. 19 mai (Pent.) (M., juin, p. 171 ; AC., p. 330.) *Super flumina* (2e prix), Giroust. — Conc. orgue comp. et ex. Charpentier. — *Exultate justi*, Dauvergne ch. Mme Legros et Legros. — Conc. von comp. et ex. Lenoble. — *Exultate Deo*, mvs., Dauvergne ch. Mlle de Terrelonge. — *Exurgat Deus*, mgch., Legrand et Charpentier (1re fois.)

881. 30 mai (Fête-Dieu.) (AC., p. 347.) *Diligam te*, Gilles. — Conc. htb., Bahoremitz [Bauerschmitt] ex. [Gaet.] Besozzi. — *Quam bonus*, Lefebvre ch. Mlle de Terrelonge. — Conc. orgue comp. et ex. Charpentier. — Motet, Legrand ch. Mme Charpentier. — *Exurgat Deus*, Legrand et Charpentier.

15 août. Pas de concert.

882. 1er nov. (AC., p. 699.) Symph. — *De profundis*, mgch., Giroust (1re fois.) — Suite d'airs connus ex. sur l'orgue par Charpentier. — *Deus meus*, Giroust ch. Mlle Davantois. — Conc. von ex. Capron. — *Dominus regnavit*, nouv. mgch., Legrand.

883. 8 déc. (M., janv. 1772, p. 150 et avr. 1772, II, p. 164.) Symph. — *Super flumina* (1er prix), Giroust. — Conc. htb. comp. et ex. [Gaet.] Besozzi. — *Jubilate*, Dauvergne ch. Mme Legros et Legros. — Conc. von comp. et ex. Capron. — Mvs., Giroust ch. Platel. — *Dominus regnavit*, Azaïs (1re fois.)

884. 24 déc. (M., janv. 1772, II, p. 153.) Mvs., Lécuyer ch. Warin (1re fois.) — Conc. clar. Stamitz fils, ex. Beere. — *Coronate*, Lefebvre ch. Mlle Dubois (13 ans et demi) (1re fois.) — Conc. von, S. Leduc ex. P. Leduc.

1772

885. 2 févr. (M., mars, p. 159 ; AC. p. 92.) *Domine audivi*, Dauvergne. — Son. von comp. et ex. Salomon. — Conc. clar., Stamitz ex. Baer. — Conc. von, S. Leduc ex. P. Leduc. — *Exultate Deo*, Dauvergne ch. Mlle d'Avantois. — *Adorate*, Legrand ch. Mme Charpentier. — *Miserere*, Giroust.

886. 25 mars. (AC., p. 201.) Symph. — *Exultate justi*, Mondonville. — Duo von et alto ex. [C. et A.] Stamitz. — *Diligam te*, Jolier. ch. Durand. — Conc. clar. ex. Baer. — Mvs. ch. Mme Charpentier — Conc. von, S. Leduc ex. P. Leduc. — *Dominus regnavit*, Mondonville. — Mme Larrivée, Legros, Gélin et Durand ch. dans dans les mgch.

887. 14 avr. (AC., p. 266.) *Deus venerunt*, Fanton. — Duo htb. et bon ex. (Gaet.] Besozzi et Eichner.

888. 15 avr. (AC., *ibid.*) Son. harpe, Burkoffer ex. Mme Henri, 16 ans.

889. 16 avr. (AC., *ibid.*) Nouv. mvs., Lecuyer ch. Mlle Davantois.

890. 17 avr. (AC., *ibid.*) *Stabat*, Pergolèse ch. Mlle Leclerc et Richer. — Baer, clar. — P. Leduc von.

891. 18 avr. (M., mai, p. 154. AC., *ibid.*) Plus. morceaux comp. et ex. Balbastre sur son forte piano auquel il a ajouté un jeu de flûtes exécuté par Cliquot.

892. 19 avr. (Pâques.) AC., *ibid.*) Conc. von, Barthélémon ex. Capron.

893. 21 avr. Conc. harpe, Mayer ex. Mme Henri.

894. Vacance des spectacles (avril). (AC., *ibid.*) Les motets de Mondonville forment, pendant cette période, le fonds principal du concert. M., avr. II, p. 163 et mai, p. 154., corrobore une grande partie des informations ci-dessus, données par AC. et mentionne en outre les noms suivants :

Compositeurs de motets : Giroust (quelques motets connus.) — Jolier. — Fanton. — Mondonville.

Instrumentistes : [C. et A.] Stamitz, von et alto. — Auvrai, Chartrain, Paisible, vons. — Charpentier, orgue.

Chanteurs : Mmes Larrivée, Dubois, Charpentier, La Madeleine, Davantois. — Gélin, Durais, Legros, Platel, Muguet.

895. 28 mai (Asc.) (M., juin, p. 149.) Symph., Désormery. — *Deus noster refugium* (prix de 1770), Désormery. — Conc. clar., Stamitz ex. Baer. — *Quemadmodum*, mvs., Giroust ch. Mlle d'Avantois. — Son. harpe, Petrini ex. Hinner. — *Magnus Dominus*, Mondonville.

896. 18 juin (Fête-Dieu.) (AC., p. 397.) Symph. — *Exaudi Deus*, Giroust ch. Mlle d'Avantois. — Conc. clar. ex. Baer. — Mvs., Désormery ch. Mme Charpentier. — Conc. von ex. Capron. — *Laudate Dominum*, Mondonville.

897. 1er nov. (M., déc., p. 148.) Motet, Mondonville. — Motet, Mouret. — *Cantate Domino*, Mouret ch. Mlle Dubois, 14 ans. — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — Conc. von ex. Capron.

898. 8 déc. (M., janv. 1773., I, p. 132.) Motets, Giroust, Mondonville. — Son. harpe, Petrini ex. Hinner. — Conc. von comp. et ex. Paisible. — Pm. ch. Mme Charpentier. — Pm. ch. Mlle Davantois.

899. 25 déc. (M., *ibid.*) Motets, Giroust, Mondonville. — Conc. von ex. Capron. — Conc. orgue ex. Balbastre. — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — Mvs. ch. Mlle La Caille.

1773

900. 2 févr. (JM., I, p. 74 ; AC., p. 87.) *Deus noster refugium*, Désormery. — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — Pm., Mouret ch. Mlle Du Tailly. — Nouv. motet, Giroust ch. Borel. — Nouv. conc. von comp. et ex. Capron. — Pm. ch. Mme Charpentier. — *Diligam te*, mgch., Giroust.

901. 25 mars. (M., avr. I, p. 169 ; AC., p. 200.) Symph. à gd orch., Toeschi. — Mvs. ital. ch. Olivini (chap. royale.) — Conc. flûte ex. Rault. — M2v., Bach. ch Mme Biglioni et Richer. — Symph. concte von et htb. avec orch., Stamitz ex. Leduc et [Gaet.] Besozzi. — Mvs. ch. Mme Larrivée. — Conc. von ex. Jarnovich. — *Qui confidunt*, mgch. [J. A.] Mathieu.

902. 28 mars (Passion.) (M., avr. II, p. 164 ; AC., p. 220.) [1] I) Symph. à gd orch., Toeschi. — Mvs. ch. Mme Charpentier (AC.) — Conc. cor de ch. comp. et ex. Lachnitt (AC.) — *Exurgat Deus*, Legrand. — II) Symph. concte, Davaux ex. Capron et Guénin. — Air ital. ch. Mme Billioni. — Son. vcelle ex. J. P. Duport. — *Confitebor tibi Domine*, Aurissichio (Mme Larrivée et Platel.)

903. 4 avr. (M., *ibid.*) I) Giroust fait ex. un pm. — Son. [vcelle ex.] Duport. — *Christe redemptor*, m2v., Gossec ch. Legros et Platel. — II) Concerti [concertante], Bach ex. S. et P. Leduc. — Mme Biglioni [ch.] — Conc. von ex. Jarnowich. — *Eripe me*, [J. A.] Mathieu.

904. 5 avr. (M., *ibid.* ; AC., p. 234.) Symph. — Air ital. ch. Nihoul. — Conc. htb., [J. A.] Mathieu ex. [Gaet.] Besozzi. — *Miserere*, mgch., Hasse. — Concte ex. Capron et Guénin (M.) — Symph. (AC.) — Mvs. ch. Mme Larrivée. — Conc. von ex. Traversa. — *Dies irae*, prose de la Messe des morts, Gossec.

905. 6 avr. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) Symph. de diton. — Mvs., Izo [P. Ozi] ch. Mlle Duval (1re fois.) — Conc. cor de ch. comp. et ex. Lachnitt. — *Venite exultemus*, Davesne (Legros.) — Symph. concte (AC.) — Air ital. ch. Mme Billioni (AC.) — Conc. von ex. Jarnowick. — 2e partie de la Messe des morts, Gossec (Mme Charpentier, Legros, Richer et Platel.)

906. 7 avr. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) Symph., Toeschi. — Air ital. ch. Nihoul (AC.) — Son. vcelle ex. J. P. Duport (AC.) — Symph., Haydn (M.) — Les 2 cors de ch. du Pce de Monaco [Palsa et Thürschmidt] (M.) — M2v. ch. Legros et Platel (AC.) — Mvs., Moreau (AC.) — Symph. concte, Davaux ex. Capron et Guénin (AC.) — *Stabat*, Pergolèse ch. Richer et Nihoul.

907. 8 avr. (M., mai, p. 154 ; AC., *ibid.*) Symph. — Mvs., Legrand ch. Mme Lacaille. — Duo von ex. Capron et Guénin. — Mgch., Botzon. — Symph. — Air ital. ch. Mme Billioni. — Symph. concte ex. Capron et Guénin. — *Stabat*, Pergolèse.

908. 9 avr. (M., *ibid.* ; AC., p. 252.) Gde symph. — Mvs. ch. Mme Charpentier. — Duo vcelle ex. J. P. et J. L. Duport. — Prose de la Messe des morts, Gossec. — Symph. concte [von et vcelle] ex. Leduc et J. P. Duport. — Air ital. ch. Mme Billioni. — *Stabat*, Pergolèse.

909. 10 avr. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) Gde symph. — Air ital. ch. Nihoul. — Quatuor ex. par 4 instruments. — Motet, Moreau (AC.), Giroust (M.) ch. Borel. — Symph. (M.) — Mvs., Méreau ch. Mme Larrivée (M.) — Conc. von ex. Laurent. — *Regina coeli*, mgch., Dugué.

---

1. Annonce dans M. que les concerts sont toujours divisés en deux parties.

910. 11 avr. (Pâques.) (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) Gde symph. — *Adorate*, Legrand ch. Mme Charpentier. — Son. vcelle ex. J. P. Duport. — M2v., Gossec ch. Legros et Platel. — Symph. concte. — Air ital. ch. Mme Biglioni. — Conc. von ex. Jarnowick. — *Confitebor tibi Domine*, mgch., Aurissichio.

911. 12 avr. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) Gde symph. — Air ital. ch. Nihoul. — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — *Exurgat Deus*, Legrand. — Symph. concte. — Mvs. ch. Mme Charpentier. — Conc. von ex. Laurent. — *Super flumina*, Giroust.

912. 13 avr. (M., *ibid.* ; AC., *ibid.*) Gde symph. — Mvs. ch. Borel. — Conc. von ex. Laurent. — *Dixit Dominus*, mgch., Durante. — Symph. — Air ital. ch. Mme Biglioni. — Son. vcelle ex. J. P. Duport. — *In convertendo*, mgch., Dugué.

913. 16 avr. (M., *ibid.*) Gde symph. — *Coeli cives*, mvs., Galuppi ch. Mme Charpentier. — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — *Lauda Jerusalem*, Philidor. — Symph. concte, Bach. — Air ital. ch. Mme Biglioni. — Conc. von ex. Jarnowich. — *Stabat*, [Pergolèse].

914. 18 avr. (M., *ibid.*) Symph. à gd orch. — Air ital. ch. Mme Biglioni. — Son. vcelle ex. J. P. Duport. — *Dixit Dominus*, Durante. — Symph. de chasse. — Mvs. ch. Mme Charpentier. — Conc. von comp. et ex. Capron. — *In convertendo*, Dugué.

915. 20 mai (Asc.) (M., juin, p. 144.) Gde symph. — Mvs., Giroust ch. Mme Avolio. — Son. vcelle ex. L. A. Jannson. — M3v., Méreau ch. Mme Larrivée, Legros et Borel. — Symph. concte, Cambrins [Cambini] ex. l'auteur et Imbault. — Air ital. ch. Nihoul. — Conc. von ex. Phelipeau. — *Te Deum*, Philidor.

916. 8 déc. (M., janv. 1774, I, p. 180 ; AC., p. 792.) Symph., Toeschi. — Mvs. ch. Naudi. — Symph. concte, Davaux ex. Paisible, Guérin et Guénin. — Pm., Giroust ch. Borel. — Suite d'airs à gd orch., [J. P. A.] Martini. — Nouv. motet, Cambini ch. Mme Charpentier. — Conc. von ex. Capron. — *In exitu*, Rey.

917. 24 déc. (M., *ibid.*) Gde symph. — Mvs., Cambini ch. Mme Charpentier. — Conc. htb. comp. et ex. [Gaet.] Besozzi. — M2v., Gossec ch. Legros et Platel. — Suite de noëls à plein orch. mêlés de solos et d'échos concertants arrangés par S. Leduc. — Mvs., Méreau ch. Mme Larrivée. — Conc. von comp. et ex. Jarnowick. — *Dixit Dominus*, Durante.

918. 25 déc. (M., *ibid.*) Gde symph. — Mvs., Giroust ch. abbé Boilli. — Conc. htb. comp. et ex. [Gaet.] Besozzi. — M3v., Méreaux ch. Mme Larrivée, Legros et Borel. — Suite de noëls concertants avec échos arrangés par S. Leduc. — Conc. von comp. et ex. Jarnowick. — *Diligam te*, Giroust.

1774

919. 2 févr. (M., mars, p. 152.) Symph., Rigel. — Mvs. ch. Naudi. — Solo vcelle comp. et ex. J. L. Duport. — Mgch., Langlé. — Symph. concte à 4 parties obl., Stamitz fils ex. Capron, Guénin [vons] Monin [quinte] et J. L. Duport [vcelle]. — *Christe redemptor*, Gossec ch. Legrand et Richer. — Conc. von ex. P. Leduc. — *Laudate pueri*, mgch., Saint-Amans.

920. 20 mars. (M., avr. I, p. 158.) I) Symph. à plein orch., Eichner. — Mvs., Langlé ch. Borel. — Symph. concte, Laurent, 17 ans, ex. l'auteur et Lejeune. — *Super flumina*, Richter (1re fois.) — II) Symph. de chasse, Gossec. — Mvs. ch. Mlle Duchateau. — Conc. von ex. Capron. — *Cantate Domino c. n.*, mgch., Langlé (1re fois.)

921. Vacance des spectacles (mars-avril) (M., avr. II, p. 164.)

Symphonies, Gossec, Davaux, Ditters, Toeschi, Stamitz, Boccherini etc.

Motets à gd chœur : *Dixit Dominus*, Durante. — *Exurgat* et *Memento*, d'Haudimont. — *Dies irae*, Langlé. — *Diligam te, Benedic anima mea, Magnificat, Confitemini*, Giroust. — *De profundis*, Mr de C. — *Paratum cor*, Alexandre. — *Stabat*, Pergolèse ex. plus. fois.

Motets à v. s., Cambini, Giroust.

Oratorios : M3v., (paroles du *Samson* de Voltaire), Méreaux. — *Le Sacrifice d'Isaac*, Cambini.

Instrumentistes : S. et P. Leduc, Capron, Guénin, Moria, Laurent, Lejeune, vons. — Mlle Deschamps, 11 ans, j. 2 conc. von. — J. L. Duport, vcelle. — Philippe, clar. — [Gaet.] Besozzi, htb. — Séjan, pfe organisé. — Valentin, corno bassetto ou contre-clarinette.

Chanteurs : Mmes Charpentier, Rosalie, Duchateau, Larrivée. — Mlle d'Avantois ch. plus. mvs. — Legros, Richer, Nihoul, Borel, Naudy, Bonvalet, Malet.

922. 8 sept. (M., d'après le compte-rendu du concert du 24 déc.) Pm., Méreaux ch. Mlle Lorpin.

923. 24 déc. (M., janv. 1775, I, p. 180.) Symph., Gossec. — *Christe redemptor*, Gossec ch. Legros et Borel. — Conc. htb. [J. A.] Mathieu ex. [Gaet.] Besozzi. — *Cantate Domino*, Langlé. — Nouv. symph. concte, [2 vons], S. Leduc ex. P. Leduc et Guénin. — Pm., Méreaux ch. Mlle Lorpin. — Conc. von comp. et ex. Paisible. — *La Nativité*, orat. à 2 chœurs, Gossec (Legros).

924. 25 déc. (M., *ibid.*) Symph., Gossec. — Mvs., Galuppi ch. Mme Charpentier avec accomp. de htb. par André. — Son. vcelle comp. et ex. J. L. Duport. — M3v., Méreaux ch. Mme Larrivée, Legros et Borel. — Air ital. ch. Mlle Duchateau, mus. duc de Noailles. — Symph. concte [2 vons] (comme la veille), S. Leduc ex. P. Leduc et Guénin. — Conc. von (comme la veille) comp. et ex. Paisible. — *La Nativité*, Gossec (Legros) (comme la veille.)

1775

925. 2 févr. (M., mars, p. 148.) Symph., Davaux. — Mvs., Baurschmitt ch. Guichard. — *Notus in Judea*, mgch., Rey. — Symph. concte, Cambini ex. Paisible, Guénin et S. Leduc. — Pm. ch. Mlle Duchateau. — Conc. von comp. et ex. Stamitz. — *La Nativité*, Gossec.

926. 25 mars. (M., avr. I, p. 155.) Symph. à gd orch., Toeschi. — Mvs. ch. Mme Larrivée. — Symph. concte 2 vons, Cambini ex. Stamitz et Guénin. — *Dixit Dominus*, Durante. — Morceaux d'harmonie pour 6 instruments à vent ex. Kleyn [clar.], Reyffer [clar.], Paisa [Palsa, cor], Tiersmith [Thürschmidt, cor], Richard [bon] et Petit [bon]. — Air ital. ch. Mlle Duchateau. — Conc. von comp. et ex. de La Mothe. — *Samson*, orat. à gd chœur, Méreaux.

927. 2 avr. (Passion.) (M., avr. II, p. 179.) Symph. — Motet ch. Mme Charpentier. — Nouv. son. vcelle comp. et ex. Duport. — *Joad*, nouv. orat. tiré des chœurs d'*Athalie* [Racine], Cambini. — Symph. concte, Davaux ex. P. Leduc, Laurent [vons] et Monin [quinte]. — Air ital. ch. Mlle Duchateau. — Conc. von comp. et ex. Lamotte. — *Notus in Judea*, Rey.

928. 7 avr. (M., *ibid.* Gde symph. — Mvs., Giroust ch. Mme Giroust. — Conc. clar. ex. Baer. — M2v., Poullain ch. Legros et Guichard. — Conc. von [comp. et] ex. Stamitz. — Mvs. ch. Guichard. — Conc. htb. comp. et ex. [L. A.] Lebrun. — Orat. tiré des chœurs d'*Esther* [Racine], Méreaux.

929. 9 avr. (M., *ibid.*) Conc. von comp, et ex. Jarnovik. — Conc. htb. comp. et ex. [L. A.] Lebrun. — Mgch. formé, de la réunion des talents de différents auteurs ital. — M3v., Méreaux. — Motet, Giroust. — Motet, Guichard. — Symph. concte, Davaux.

930. Vacance des spectacles (avril) (M., mai, p. 162.)

Motets : Offertoire de la Messe des morts, Gossec. — *Stabat*, Pergolèse. — *De profundis* et *Cantate*, Langlé. — *Confitebor*, Roze. — *Miserere*, Cambini.

Oratorios : *Joad* et *Le Sacrifice d'Abraham*, Cambini. — *Esther*, Méreaux. — Le m3v., Méreaux.

Symphonies : Cambini, Davaux, Gossec, Ditters.

Symphs conc^{tes} ex. Bertheaume, Guénin, Laurent, Lejeune, Guérin, P. Leduc, vons ; Monin, quinte ; Petit, bon.

Chanteurs récitants : Mmes Larrivée, Charpentier, Duchateau. — Legros, Guichard, Borel, Beauvalet, Roier etc.

Instrumentistes solistes : Baer, clar. — Conc. cor de ch. ex. Schon. — J. L. Duport, vcelle. — Des conc. htb. ex. [L. A.] Lebrun. — Des conc. von ex. Jarnowick. — Des conc. von ex. Lamotte. — Un conc. 2 vons ex. Jarnowick et Lamotte.

931. 25 mai (Asc.) (M., juin, p. 166.) Gde symph. — Mvs., Roze ch. Tirot. — Symph. conc^{te} [2 vons], Davaux ex. Jarnowick et Guérin. — M2v., Poullain ch. Mme Larrivée et Beauvalet. — Son. vcelle ex. Duport. — Motet, Pasqua ch. Mme Charpentier. — Conc. von comp. et ex. Jarnowick. — *La Sortie d'Egypte*, orat. à gd chœur, [H. Jos.] Rigel.

932. 4 juin (Pent.) (M., juil. I, p. 169.) I) Symph., L. W. Lachnitt, avec solos de flûte ex. par Rault. — Mvs. ch. Mlle Itasse. — Conc. von comp. et ex. Lenoble. — Hiér. sacré, Cambini. — II) Symph. à gd orch., sig^{r} Petro Mathia Sandel Cosarensi. — Mvs., Rochefort ch. Mlle Lorpin. — Nouv. conc. htb. ex. [L. A.] Lebrun. — *Le Sacrifice d'Isaac*, Cambini.

933. 15 juin (Fête-Dieu.) (M., *ibid.*) I) Symph., [J. P. A.] Martini. — Motet, Roze ch. Tirot. — Conc. bon comp. et ex. [L. A.] Lebrun. — Motet ch. Mlle Lorpin. — Symph. conc^{te}, Cannabich ex. [L. A.] Lebrun, Lenoble, P. Leduc et André. — Motet de basse-taille, Rochefort ch. Nobleaux (1re fois.) — Conc. von ex. La Mothe. — *Joad*, Cambini.

934. 15 août. (M., sept., p. 174.) Gde symph. — Pm. de basse-taille, Smith ch. Tourvel. — Conc. htb. comp. et ex. [L. A.] Lebrun. — *Laudate Dominum o. g.*, nouv. motet à 3 v. et 3 instr. obl., Méreaux. — Symph. conc^{te}, Cambini ex. Bertheaume, Guénin [vons] et Monin [quinte]. — Nouv. mvs., Rochefort ch. Mlle Lorpin. — Conc. von comp. et ex. Jarnowick. — *Te Deum*, Langlé.

935. 8 sept. (M., oct. I, p. 163.) Symph. à plein orch. — Air ital., Borghi ch. Francisca Farinella. — Symph. conc^{te} ex. P. Leduc, Guénin [vons] et Monin [quinte]. — M3v., Méreaux ch. Mme Larrivée, Martin et Beauvalet. — Morceaux d'harmonie à 6 instruments à vent. — Nouv. motet, Cambini ch. Martin, h^{te}-contre. — Nouv. conc. von comp. et ex. de Lamothe. — Air ital., Sacchini ch. Mme Farinella. — *Dixit*, Durante.

936. 1er nov. (M., déc., p. 149.) I) Gde symph. — Nouv. pm. ch. Mlle Itasse. — Son. vcelle ex. [J. L.] Duport. — *De profundis*, Langlé. — II) Symph. conc^{te} flûte ex. Rault. — Mvs. ch. Mlle Plantin (1re fois.) — Conc. von comp. et ex. Jarnowick et petits airs variés ex. le même. — *Miserere*, Cambini.

937. 24 déc. (M., janv. 1776, I, p. 157.) Gde symph. nouv., C. Stamitz. — Nouv. motet, Rochefort ch. Nobleau. — Plus. morceaux à 2 cors ex. Palsa et Tierchemith. — M3v., Bach ch. Mme Larrivée, Mlle Plantin et Nobleau. — Symph. conc^{te}, Saint-George ex. Schenker et P. Leduc. — Air ital. ch. Mlle Plantin. — Conc. von comp. et ex. Bertheaume. — *Esther*, Méreaux.

938. 25 déc. (M., *ibid.*) Symph. — Pm. ch. Mlle Itasse. — Nouv. son. vcelle comp. et ex. [J. L.] Duport. — *Te Deum*, Langlé. — Nouv. symph. conc^{te} [2 vons], S. Leduc ex. P. Leduc et Guénin. — Mvs. ch. Guichard. — Conc. von comp. et ex. Bertheaume. — *Samson*, Méreaux.

1776

939. Vacance des spectacles (mars-avril) (M., avr. II, p. 159.) Motets à gd chœur : *Benedicam Dominum*, Roze. — *Confitebor*, Aurissichio. — *O filii*, Giroust. — *De profundis*, *Pater noster*, Langlé. — *Miserere*, Cambini.

Stabat, Pergolèse. — M3v., Méreaux.

Oratorios : *Esther*, Méreaux. — *Le Sacrifice d'Isaac*, Cambini. — *La Ruine de Jérusalem*, Joubert, organiste d'Angers, le 8 avr.

Instrumentistes : Jarnowick, Bertheaume, Stamitz, Guénin, P. Leduc, Mlle Deschamps, Loisel (14 ans, qui j. un conc.), Lefebvre (12 à 13 ans), Wandick, Pielletain, vons. — Monin, quinte. — J. L. Duport, vcelle. — [Gaet.] Besozzi et [L. A.] Lebrun, htb. — Lejeune, bon. — Rault, flûte. — Rodolphe, Palsa et Tierschmidt, cors de ch. — Vidal, guitare.

Récitants : Mmes Charpentier, Larrivée, Farinella, Brunet, Buret. — Richer, Nihoul, Guichard, Piozzi, Petit, Artigue.

940. 15 et 26 mai (Asc. et Pent.) (M., déc., p. 160.) Des conc. vcelle comp. et ex. Triklir.

941. 1er nov. (M., *ibid.*) Symph. à plein orch., C. Stamitz. — 2 airs ital. ch. Mlle Georgi. — Conc. von comp. et ex. Jarnowick. — Air ital. ch. Guichard. — Symph. concte à 2 vons, Davaux. — Symph. à 2 orch. — *De profundis*, Langlé.

942. 9 déc. (M., janv. 1777, I, p. 183.) 2 airs ital. ch. Mlle Georgi. — Conc. htb. ex. Caravoglia. — Air ital. ch. Beauvalet. — Symph. concte ex. Wandyck et Lenoble. — Conc. von ex. Jarnowick. — *Samson*, Méreaux.

943. 24 déc. (M., *ibid.*) Air, Sacchini et air, Colla ch. Mme Balconi. — 2 airs ital. ch. Mlle Georgi. — Conc. htb. ex. Caravoglia. — Petits airs à 2 cors ex. Palsa et Tierschmidt. — Conc. von. ex. Jarnowick. — *Te Deum*, Langlé.

944. 25 déc. (M., *ibid.*) La gde symph. de Toeschi. — 2 airs ital. ch. Mlle Georgi. — Conc. clar. ex. Baer. — Nouv. mvs., Prati. — Conc. cor comp. et ex. Punto. — Conc. von ex. Jarnowick. — *Pater*, Langlé.

1777

945. 2 févr. (JP. du 2.) I) Nouv. symph. à gd orch. — Air ital., Gallupi ch. Mlle Giorgi. — Nouv. conc. clar. comp. et ex. Baer. — Mvs., Prati ch. Mlle Monville. — Son. vcelle comp. et ex. [J. L.] Duport. — II) Conc. cor de ch. ex. Punto. — Air ital., [J. C.] Bach ch. Mlle Giorgi. — Conc. von comp. et ex. Jarnowick. — Nouv. mgch., Prati.

946. 16 mars (Passion.) (A. du 17, p. 350 ; JP., du 18 ; M., avr. I, p. 159.) Symph. à gd orch., Gossec, du répertoire des Amateurs. — Motet, Traieta : Mlle Plantin. — Nouv. conc. clar. ex. Baer. — Ar., Anfossi ch. Mlle Giorgi. — Air, Piccini ch. Mlle Giorgi. — Nouv. conc. von comp. et ex. Capron. — Mgch., Giroust (Platel et Legros.) — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — Symph., Guénin.

947. 19 mars. (JP. du 19 ; M., *ibid.*) Symph. à gd orch. du répertoire des Amateurs, Gossec. — Motet, Candeille : Mlle Buret (JP.) — Air, Piccini ch. Guichard (M.) — Nouv. conc. htb. comp. et ex. [L. A.] Lebrun. — M2v., Gossec (JP.) — Nouv. conc. [von] comp. et ex. Chartrain. — Nouv. mgch. del sigr ***. — Nouv. conc. cor de ch. comp. et ex. Punto. — 2 ar. ital. ch. Mlle Dantzy. — Gde symph. nouv., Chartrain.

948. 23 mars. (JP. du 22 ; M., *ibid.*) Symph. à gd orch., du répertoire des Amateurs, Gossec. — Ar. ital., Piccini ch. Mlle Giorgi. — Nouv. conc. htb. comp. et ex. [L. A.] Lebrun. — Nouv. ar. ch. Mlle Dantzy. — Nouv. conc. von comp. et ex. Capron. — *La Sortie d'Egypte*, [H. Jos.] Rigel. — Conc. cor de ch. comp. et ex. Punto. — Ar. ital. redemandée ch. Mlle Dantzy avec accomp. de htb. par Lebrun. — Nouv. symph., Sterkel.

949. 25 mars. (JP. des 25, 27 et 28.) Symph. à gd orch. du répertoire des Amateurs, Haydn. — Son. clv. ex. Caroline Elléart, fille de Mr Clément (1re fois.) — Nouv. mvs., Candeille ch. Mlle Plantin. — Conc. vcelle ex. Dureau (1re fois.) — Ar. ital. ch. Mlle Giorgi. — Nouv. conc. clar. ex. Baer. — *David et Goliath*, nouv. orat., Saint-Amand : Legros et Péré. — Nouv. conc. von comp. et ex. Chartrain. — Air ital. ch. Mlle Giorgi. — Symph., Guénin.

950. 26 mars. (JP. du 26.) Nouv. symph., Cambini. — Motet, Rochefort ch. Mlle Dupré (1re fois.) — Conc. von, Jarnowick ex. Mlle Deschamps. — *Dies irae*, Gossec (Guichard, Platel, Legros.) — Conc. cor de ch. comp. et ex. Punto. — Nouv. ar. ital. ch. Mlle Dantzy. — Conc. htb. comp. et ex. [L. A.] Lebrun. — *Stabat mater*, Pergolèse ch. Richer et Nihoul.

27 mars. (JP. du 27.) Il y a concert.

951. 28 mars. (JP. du 28.) Symph., Wagenseil. — Mvs. ch. Mlle Plantin. — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — Ar. ital. ch. Mlle Giorgi. — Conc. von comp. et ex. Capron. — Ar. ital. ch. Mlle Danzi. — Conc. cor de ch. comp. et ex. Punto. — *Stabat mater*, Pergolèse ch. Richer et Nihoul.

952. 29 mars. (JP. du 29.) I) Orat., Alessandri (1re partie.) — II) Conc. von comp. et ex. Stamitz. — Air ital. ch. Mlle Georgi. — Nouv. conc. clar. ex. Baer. — III) Orat., Alessandri (2e partie) : Mlle Danzi, Gélin et Legros.

953. 30 mars. (JP. du 30.) Symph. à gd orch., Gossec du répertoire des Amateurs. — Air ital. ch. Mlle Danzi. — Conc. htb. ex. [L. A.] Lebrun. — Orat., [H. Jos.] Rigel : Mlles Plantin et Itasse, Guichard et Legros. — Conc. von comp. et ex. Jarnowick. — Air ital. ch. Mlle Danzi avec accomp. de htb. par Lebrun. — Conc. cor de ch. comp. et ex. Punto. — Nouv. symph., Sterkel.

954. 31 mars (JP. du 31.) Concert comprenant uniquement des œuvres déjà jouées. — Symph., Gossec, du répertoire des Amateurs. — *La Sortie d'Egypte*, [H. Jos.] Rigel. — Airs ital. ch. Mlle Danzi avec accomp. de htb. par [L. A.] Lebrun. — Conc. [von] ex. Jarnowick. — Conc. [htb.] ex. Lebrun. — Conc. [cor] ex. Punto. — Symph., Gossec.

1er avr. (JP.) Il y a concert.

955. 4 avr. (JP. du 4.) I) symph. à gd orch., Gossec. — Ar. ital. ch. Mlle Giorgi. — Conc. clar. ex. Baer. — Mgch., Piccini (Mlle Plantin, Guichard, Nihoul, Legros.) — II) Nouv. conc. von ex. Jarnowick. — Air ital. ch. Mlle Danzi. — Conc. cor de ch. comp. et ex. Punto. — *Stabat*, Pergolèse ch. Richer et Nihoul.

956. 6 avr. (JP. du 6 ; A. du 7 ; p. 447.) Nouv. symph. à gd orch., Rigel. — Air ital. ch. Mlle Giogi. — Conc. htb. ex. [L. A.] Lebrun. — L'orat. d'Alessandri : Mlles Danzi et Plantin, Legros. — Air, Colla ch. Mlle Giorgi. — Conc. von ex. Jarnowick. — Air ital. ch. Mlle Danzi. — Conc. cor de ch. comp. et ex. Punto (A.) — Nouv. symph., Sterkel (JP.)

957. 7 avr. (JP. du 7.) Symph. à gd orch., (redemandée.) — Air ital. ch. Mlle Giorgi. — Conc. htb. ex. [L. A.] Lebrun. — Air ital. ch. Guichard. — Orat. [H. Jos.] Rigel. — Nouv. conc. von comp. et ex. Capron. — Ar. ital. ch. Mlle Giorgi. — Nouv. conc. cor de ch. comp. et ex. Punto. — Symph., Gossec.

958. Vacance des spectacles. Le compte-rendu global de M. avr. II, p. 171, contient, outre les noms mentionnés ci-dessus ; les suivants : Rey (motet ou orat.) — Rhatel [Rathé] clar. — [J. L.] Duport, vcelle. — Conc. von ex. Loisel.

959. 8 mai (Asc.) (JP. des 7 et 8 ; M., juin, p. 164.) Symph., Toeschi. — Air ital. ch. Nihoul (JP. du 7) ; Ar. ital. ch. Mlle Danzi avec accomp. de von par Fraenzl (*id.* du 8.) — Conc. htb. comp. et ex. [L. A.] Lebrun. — Nouv. mvs., Désaugiers ch. Mlle Plantin. — Conc. von comp. et ex. Fraenzl. — Air ital. ch. Mlle Danzi. — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — Air ital. ch. Mlle Danzi, avec accomp. de htb. par Lebrun. — Nouv. symph. Cannabich.

960. 18 mai (Pent.) (JP. des 16 et 18 ; M., *ibid.*) I) Symph., Guénin (JP.) — Motet, Rochefort : Mlle Dupré (JP. du 18.) — Conc. bon ex. Caravoglia (1re fois) (JP. du 18.) — Air ital., Piccini ch. Mlle Duchateau. — Symph. concte, A. Stamitz ex. [Gaet.] Besozzi [htb.] et Lejeune [von ou bon]. — II) Nouv. conc. von comp. et ex. Chartrain. — Motet, Deshayes : Mlle Plantin. — Conc. clar. ex. Baer (JP.) — Conc. cor de ch. ex. De Wert (M.) — Air ital. ch. Nihoul (M.) — Orat., Saint-Amans : Péré, Legros.

961. 29 mai (Fête-Dieu.) (JP. des 27 et 28 ; M., *ibid.*) Symph., Sterkel. — *Lauda Sion*, mgch., Anfossi (Mlle Plantin, Beauvalet, Legros.) — Conc. vcelle ex. Schwartz. — Ar. ital. ch. Mlle Duchateau avec accomp. de bon par Caravoglia. — Conc. cor de ch. ex. Dewert. — *Te Deum*, mgch. à double orch., Floquet (Mlle Plantin, Richer, Legros.)

962. 15 août. (JP. des 11 et 15 ; A. du 14, p. 1022 ; M., sept., p. 162 ; CE. p. 195.) Symph., Sterkel. — *Se serca, se dice*, Sacchini ch. Savoi. — Conc. htb., Prati ex. Caravoglia. — Rondeau, Colla ch. Mme Balconi. — Air, Sacchini (JP., A., CE.), Piccini (M.) ch. Mme Balconi et bissé. — Air Sacchini (JP., A.), Piccini (M., CE.) ch. Gabrielli. — *Qui habitat in adjutorio*, Sacchini (Mlle Plantin, Richer ou Legros, Platel.) — Conc. von ex. Mlle Deschamps. — Rondo ital., Alessandri ch. Savoi.

963. 8 sept. (PJ. des 6 et 8 ; A. du 8, p. 1134 ; CE. p. 254.) Nouv. symph., Sterkel. — Air. ital., Alessandri ch. Mlle Farnesi (1re fois.) — Ar., Sacchini (JP.), air [J. C.] Bach (A. et CE.) ch. Savoi. — Conc. von redemandé ex. Mlle Deschamps. — Air, Prati ch. Mme Balconi. — *Cum invocarem*, nouv. mgch., Sacchini (Mlles Plantin et Claire, Legros.) — Conc. clar. ex. Baer. — *Se possiedo il tuo bel core*, rondeau, Traetta ch. Mme Balconi.

964. 1er nov. (JP. des 29 oct. et 1er nov. ; A. du 30 act., p. 1374 ; CE. p. 372.) Nouv. symph., Cannabich. — Motet, Cambini : Dorsonville du Th. ital. (JP. du 29 et A.) ; air ital. ch. Mme Balconi (JP. du 30 et CE.) — Son harpe ex. Jones (A. et JP.) ; Jones malade remplacé par conc. bon ex. Caravoglia (CE.) — Nouv. mgch., Sacchini comprenant le duo *comparendum gloria patri.* — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi (A. et JP.) — *Se serca, se dice*, Sacchini ch. Savoi. — Nouv. conc. von comp. et ex. Chartrain. — Rondeau ital. déjà entendu ch. Mme Balconi. — *Miserere mei*, mgch., Holzbauer. — *Requiem*, Alessandri.

965. 8 déc. (J.P. des 6 et 8.) Symph., Sterkel. — Motet de hte-contre ch. Dorsonville. — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — Air ital. ch. Mme Balconi. — Son. vcelle ex. [L. A.] Jannson. — Air ital. ch. Savoi. — Symph. concte htb. et bon ex. les frères Caravoglia. — *Te Deum*, Floquet (Mlle Plantin, Richer, Guichard, Legros.)

966. 24 déc. (JP. des 20 et 24.) Symph. à 2 orch., Bach. — Air ital. ch. Savoi. — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — M2v., Gossec ch. Platel et Legros. — Nouv. conc. von comp. et ex. Chartrain. — Air ital. ch. Mme Balconi. — Conc. flûte, Jarnowick ex. Sallantin. — Orat., Gossec : Mlle Gavaudan, ARM, débuts.

967. 25 déc. (JP. du 25.) Symph., Sterkel. — *Hodie natus est Christus*, nouv. mvs. ch. Mlle Plantin. — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — Air ital. ch. Mme Balconi. — Conc. von comp. et ex. Bertheaume. — Air ital. ch. Savoi. — Conc. bon comp. et ex. Ritter. — *Luci amate* [1], rondeau, Colla ch. Mme Balconi. — Orat., Gossec : Mlle Gavaudan. Résumé sommaire des concerts des 8, 24 et 25 dans M., janvier 1778, I, p. 162.

---

1. Titre, JP, du 9, p. 4.

1778

968. 2 févr. (JP. 31 janv., p. 123, 2 févr., p. 131 ; A., 2 févr., p. 159.) Symph. à gd orch., Gossec. — Mvs., Traetta, ch. Mlle Plantin. — Conc. alto-viola comp. et ex. A. Stamitz. — Air ital. ch. Mlle Davies (1re fois.) — Conc. bon ex. Ritter. — Air ital. ch. Savoy. — Nouv. conc. von comp. et ex. Chartrain. — Ar. ital. ch. Mlle Davies. — *Dixit Dominus*, nouv. mgch. (Mlle Plantin, Dorsonville, Legros, Péré.)

969. 25 mars (JP. des 22 et 25, p. 322 et 335 ; M., avr. I, p. 163.) I) Symph., Haydn. — *Voi ben sapete*[1] ar., Anfossi ch. Mme Ravizza avec accomp. de von par Chamberani. — Conc. htb. comp. et ex. Ramm (1re fois.) — Nouv. motet, Anfossi : Mlle Duchateau, Legros. — Son. vcelle ex. Zygmuntowski. — II) Symph. concte [2 vons], Davaux ex. Guérin et Pieltain. — Air ital., Piccini ch. Mlle Duchateau. — Conc. von comp. et ex. Barrière (1re fois.) — *Chi m'addita*[2], air, Sacchini ch. Mme Ravizza. — *La Sortie d'Egypte* [H. Jos.] Rigel (Mlle Plantin, Guichard, Legros.)

970. 5 avr. (Passion.) (JP. des 1er, p. 363 et 5, p. 380 ; A., du 2, p. 431.) Symph., Gossec, du répertoire des Amateurs. — *Fluminis impetus*, Maio : Mlle Duchateau. — Conc. von comp. et ex. Schick (1re fois.) — Air ital., Maio ch. Savoy. — Nouv. conc. htb. comp. et ex. Ramm. — Air ital., Gluck ch. Mme Saint-Huberty (1re fois.) — Conc. de cor de ch. comp. et ex. Punto. — *Qui habitat*, Sacchini (Mlle Plantin, Legros, Moreau basse-taille de l'Opéra.)

971. 10 avr. (JP. des 8, p. 391 et 10, p. 398.) Symph., Sterkel. — Air ital., Paisiello ch. Mme Hizelbzerg [Hitzelbzerger]. — Conc. cor de ch. ex. Punto. — Mvs., Candeille ch. Moreau. — Symph. concte, G. Navoigille ex. les frères Péronard : l'aîné, 15 ans, von, le 2e pfe, le 3e harpe. — Rondeau ital., Alessandri ch. Savoi. — Nouv. conc. von comp. et ex. Chartrain. — Air ital. ch. Mme Hizelberg. — *Beatus vir*, mgch. (Mme Gavaudan, Moreau, Legros.)

972. 12 avr. (JP. du 12, p. 407.) Symph., Gossec. — Air ital. ch. Savoi. — Conc. flûte ex. Wendling. — Nouv. orat., [H. Jos.] Rigel : Guichard, Legros. — Nouv. conc. von comp. et ex. Barrière. — Air ital. ch. Guichard. — Petits airs de vcelle ex. Zygmuntowski. — Ar. ital. ch. Mlle Neuchatel (1re fois.) — Symph. concte, Cambini ex. Punto [cor de ch.] Ramm [htb.], Ritter [bon] et Wendling [flûte.]

973. 13 avr. (JP. du 13, p. 412.) Symph., Cannabich. — Air ital., [J. C.] Bach ch. Raaf. — Conc. htb. ex. Ramm. — Air ital., Paisiello ch. Mme Hizelberg. — Symph. concte ex. Guérin et Pieltain. — *In te Domine speravi*, mgch., Sacchini. — Conc. cor de ch. ex. Punto. — Air ital., [J. C.] Bach ch. Raaf avec accomp. de bon par Ritter.

974. 14 avr. (JP. du 14, p. 416.) Symph., Sterkel. — Air ital., Sacchini ch. Mlle Neufchatel. — Conc. cor de ch. ex. Punto. — Rondeau ital. ch. Savoi. — Conc. bon ex. Ritter. — Air. ital., Piccini ch. Raaf (2e fois.) — Conc. von comp et ex. Schick. — *La Sortie d'Egypte*, [H. Jos.] Rigel (Guichard, Legros.)

975. 15 avr. (JP. du 15, p. 420.) Symph., Sterkel. — Air ital. ch. Mme Hizelberg. — Conc. flûte ex. Vindelin [Wendling]. — Air ital., [J. C.] Bach ch. Raaf. — Nouv. son. vcelle comp. et ex. [J. L.] Duport. — Air ital. ch. Mme Hizelberg. — Conc. htb. ex. Ramm. — *Stabat mater*, Pergolèse ch. Savoy et Nihoul.

16 avr. (JP. du 16.) Il y a concert.

17 avr. (JP. du 17.) Il y a concert.

---

1. Titre dans JP. du 27 mars, p. 343.
2. Titre dans JP. du 27 mars, p. 343.

976. 18 avr. (JP. du 18, p. 431.) Symph., Toeschi. — Mvs., Candeille ch. Mlle Plantin. — Conc. flûte ex. Wendling. — Motet ital. : Raaf. — Conc. von comp. et ex. Lefèvre (1re fois.) — *Se il ciel mi divide,* Piccini ch. Mlle Duchateau. — Conc. htb. ex. Ramm. — *La Destruction de Jéricho,* nouv. orat. [H. Jos.] Rigel : Guichard, Legros.

977. 19 avr. (JP. du 19, p. 435.) Symph., Gossec du répertoire des Amateurs. — Mvs. ch. Dorsonville. — Son. vcelle ex. [J. L.] Duport. — Air ital., Sacchini ch. Mlle Neufchatel. — Conc. htb. ex. Ramm. — Motet ital. : Raaf. — Conc. von ex. Chartrain. — Air ital. ch. Mme Hizelberg. — Nouv. symph. concte Cambini ex. Ritter [bon], Ramm [htb.], Wendling [flûte] et Punto [cor].

20 avr. Il y a concert (JP.)

978. 21 avr. (JP. du 21, p. 444.) Symph., Sterkel. — Air ital. [J. C.] Bach ch. Mme Hizelberg. — Conc. von ex. Schick (1re fois.) — Air ital. [J. C.] Bach ch. Raaf. — Nouv. orat., Cambini : Mlle Duchateau, Guichard, Legros. — Conc. htb. ex. Ramm. — Air ital., Mozart ch. Savoy. — Conc. cor de ch. ex. Punto.

979. 24 avr. (JP. des 23, p. 452 et 24, p. 456.) Symph. à gd. orch., Gossec. — Air ital. ch. Mme Hizelberg. — Conc. htb. ex. Ramm. — Air ital. ch. Raaf. — *Stabat mater,* Pergolèse ch. Savoi et Nihoul avec de nouv. morceaux qui n'ont pas encore été ex. — Conc. von ex. Lefèvre. — Air ital. ch. Mlle Neufchatel. — Conc. cor de ch. ex. Punto.

26 avr. (JP. du 26.) Il y a concert.

980. Vacance des spectacles (avril). Le compte-rendu global de M., avr. II, p. 171, contient, outre nombreuses indications déjà données par JP., les suivantes : Symphs, Guénin, Chartrain, [G.] Navoigille.

981. 28 mai (Asc.) (JP. des 25 et 28, p. 591 ; A. du 28, p. 978.) Symph., Sterkel. — Nouv. mgch. (Mlle Plantin, Deschet, 1re fois, Moreau.) — Conc. clar. ex . Wolff (1re fois.) — Air ital., Gluck ch. Mme Saint-Huberti. — Conc. von, Jarnowick ex. Mlle Deschamps. — Air. ital. ch. Raaf. — Conc. flûte ex. Wendling. — *Le Sacrifice d'Abraham,* Cambini : Mlle Duchateau, Guichard, Legros.

982. 7 juin (Pent.) (JP. des 5 et 7, p. 624 et 631.) Symph., Sterkel. — Conc. flûte ex. Vounderlich [Wunderlich] (1re fois.) — M2v., Floquet ch. Mlle Gavaudan et Moreau. — Rondeau ital., Sarti ch. Mlle Duchateau. — Son. vcelle ex. [J. L.] Duport. — Air ital., Jomelli ch. Mme Saint-Huberti. — Conc. von ex. Bertheaume. — *Te Deum,* Floquet (Mlle Duchateau, Richer, Legros.)

983. 18 juin (Fête-Dieu.) (JP. des 16, p. 665 et 18, p. 674 ; A. du 18, p. 926.) Nouv. symph., Amadeo Mozart. — Air ital., Jomelli ch. Mme Saint-Huberti. — Conc. bon ex. Destouches (1re fois.) — M2v., Gossec ch. Chéron et Legros. — Son vcelle. ex. [L. A.] Jannson. — Conc. von ex. Mlle Deschamps. — *Non so d'onde viene,* [J. C.] Bach ch. Raaf. — Air ital. redemandé, Gluck ch. Mme Saint-Huberti. — *Suzanne,* nouv. orat., Bambini : Mlle Malpied, 1re fois, Moreau, Chéron Péré, Deschet.

984. 15 août. (JP. des 12 et 15, p. 895 et 906 ; A. du 13, p. 1214.) Symph., A. Mozart. — Mvs., Candeille ch. Moreau. — Trio, N. Séjan ex. Antoine (10 ans, 1re fois), clv., Bertheaume, von et [J. L.] Duport. vcelle. — Air ital., Traetta ch. Manzoletti (1re fois.) — Son. vcelle comp. et ex. Bréval (1re fois.) — *La Sortie d'Egypte* [H. Jos.] Rigel (Mlle Malpied, Moreau.) — Conc. von ex. Phelippeaux (1re fois. — Air ital., Traetta (A.), Paisiello (JP.), ch. Manzoletti. — Air de bravoure, Carimboni ch. Amantini (1re fois) (JP.)

985. (J.P des 4 et 8, p. 987 et 1003 ; A. du 7, p. 1326.) Symph., A. Mozart. — Motet, Rey : Plantade et Lepin, pages chap. roi (1re fois.) — Conc. flûte, Stamitz ex. Sallantin jne. — Air ital., Sacchini ch. Amantini. — *Cum invocarem,* mgch., Sacchini (Mlle Duchateau, Manzoletti, Legros.) — Conc. alto-viola comp. et ex. Stamitz. — Air de bravoure,

Sacchini ch. Amantini. — Conc. von comp. et ex. Haacke (1re fois.) — *Tergi il pianto*[1], rondo ital., ch. Manzoletti (1re fois.)

986. 1er nov. (JP. des 30 oct., p. 1219 et 1er nov., p. 1223 ; M., nov., p. 176.) Symph., Sterkel. — Rondeau ital., Sarti ch. Mlle Duchateau. — Conc. clv., Bach ex. Mlle Carlin cadette 13 ans, fille de l'acteur. — Conc. clar. ex. Baer. — Conc. von ex. Haacke. — *De profundis*, Roze (Mlle Petit (JP. du 30), Mlles Malpied et Duchateau, Legros, Rousseau.) — Air de bravoure, Sacchini ch. Mme Todi (1re fois.) — Air ital., Piccini ch. Guichard. — Air de bravoure et scène d'*Alessandro nelle Indie*, Piccini ch. Mme Todi.

987. 8 déc. (JP. du 8, 1381 ; M., déc., p. 170.) Symph., Sterkel. — Air ital., Paisiello ch. Mme Todi. — Conc. von, Jarnowick ex. sur la flûte par Sallantin. — Nouv. motet, Candeille ch. Moreau. — Conc. von, Lamothe ex. Mlle Deschamps. — Air ital., Gluck ch. Mme Saint-Huberti. — Conc. vcelle ex. [J. L.] Duport. — *Les Vœux de la patrie*, ode sur le combat d'Ouessant (paroles de Gilbert), Lemoine : Mme Saint-Huberti. — *Se il ciel mi divide*, air, Piccini ch. Mme Todi.

988. 24 déc. (JP. du 22, p. 1437 ; A., du 22, p. 16 ; M., janv. 1779, p. 46.) Symph. à 2 orch., Bach. — Motet, Gossec : Legros, Moreau. — Conc. cor de ch. ex. Leopold Coll (1re fois.) — Air ital. ch. Mme Todi. — Conc. harpe ex. Krumpholz (1re fois.)— *La Nativité*, orat., Gossec (Mlle Duchateau, Legros, Moreau.) — Conc. von, Jarnowick ex. Lefebvre. — Air ital., Maio ch. Mme Todi.

989. 25 déc. (JP. du 25, p. 1447 ; M., *ibid.*) Symph., Haydn. — Motet : Legros. — Conc. vcelle ex. [J. L.] Duport. — Air ital., Paisiello ch. Mme Todi. — Conc. clar. ex. Baer. — Nouv. conc. von comp. et ex. Capron. — *La Nativité*, Gossec (Mlle Duchateau, Legros, Moreau.) — Air, Maio ch. Mme Todi.

1779

990. 2 févr. (JP. du 2, p. 131 ; M., févr., p. 161.) Symph. à gd orch. en 3 mouvements, Haydn. — Motet, Candeille : Moreau. — Conc. flûte ex. Wunderlich. — Air ital., Piccini ch. Mme Todi. — Conc. à 2 cors de ch. ex. Palsa et Tierschmidt. — *Samson* (paroles de Voltaire), Cambini : Mlle Duchateau, Mme Moreau, Legros. — Conc. von comp. et ex. Chartrain. — Air ital., Piccini (JP.), Guglielmi (M.) ch. Mme Todi. Voir la reprod. de l'affiche de ce concert, p. 000.

991. 21 mars. (JP. du 21, p. 320 ; M., mars, p. 297.) Symph., Sterkel. — Air de bravoure ital., Traetta ch. Amantini. — Conc. flûte ex. Héroux, mus. duc de Deux-Ponts. — Air ital., Sacchini ch. Mme Todi. — Conc. von comp. et ex. Pieltain (1re fois.) — *Beatus vir*, mgch. (Mlles Molidor, 1re fois et Malpied, Moreau.) — Conc. htb. comp. et ex. [L. A.] Lebrun. — *Se serca* de l'Olimpiade, Sacchini ch. Mme Todi.

992. 23 mars. (JP. du 23, p. 329.) Symph., Sterkel. — Air ital. ch. Amantini. — Conc. cor de ch. ex. Koll (2e fois.) — Air ital., Sacchini ch. Mme Lebrun, née Danzi. — — Conc. vcelle, J. B. Janson ex. L. A. Janson. — Motet, Floquet : Mlle Gavaudan, Moreau. — Conc. htb. ex. [L. A.] Lebrun. — Duo ital., Alessandri ch. Mme Lebrun et Amantini.

993. 25 mars. (JP. du 25, p. 337.) Symph., Sterkel. — Air ital. ch. Mme Todi. — Conc. clar. ex. Baer. — *Le Sacrifice d'Abraham*, Cambini (Mlle Duchateau, Guichard, Legros.) — Symph. concte. — Air ital., Alessandri ch. Mme Lebrun. — Conc. htb. ex. [L. A.] Lebrun. — Air et scène ch. Mme Todi.

---

1. Titre dans JP. du 12, p. 1019.

994. 28 mars. (JP. des 27, p. 345 et 28, p. 349.) Symph., A. Mozart. — Air ital. Sacchini ch. Mme Lebrun. — Conc. flûte ex. Vounderlich. — Mgch., Roze (Mlle Duchateau, Dorsonville, Chéron, Legros) (JP. du 27 ; *La Sortie d'Egypte,* [H. Jos.] Rigel (Mlles Duchateau et Malpied, Legros, Moreau) (JP. du 28.) — Conc. htb. comp. et ex. [L. A.] Lebrun. — Air ital., Piccini ch. Mme Todi. — Conc. von comp. et ex. Pieltain. — Air ital., Anfossi ch. Mme Lebrun avec accomp. de htb. [par Lebrun.]

995. 29 mars. (JP. du 29, p. 354.) Symph., Sterkel. — Air ital., Sacchini ch. Amantini. — Air ital., Paisiello ch. Mme Todi. — Conc. bon comp. et ex. Antoni (1re fois.) — Motet de basse-taille : Rey. — Rondo ital., [J. C.] Bach ch. Amantini. — Conc. clar. comp. et ex. Baer. — Air ital., Sacchini ch. Mme Todi.

996. 30 mars. (JP. du 30, p. 357.) Symph., Cannabich. — Motet, Roze : Mlle Malpied. — Conc. vcelle comp. et ex. Bréval. — Air ital., Alessandri ch. Mme Lebrun. — Conc. von comp. et ex. Rose (1re fois.)— Air, Anfossi ch. Amantini. — Conc. htb. ex. [L. A.] Lebrun. — Motet, Gossec : Legros, Chéron. — Air ital., Vogler ch. Mme Lebrun.

997. 31 mars. (JP. du 31, p. 361.) Symph., Sterkel. — *Magnus Dominus,* mgch., Roze (Mlle Duchateau ; Dorsonville, Legros, Chéron.) — Conc. cor de ch. ex. Koll. — Air ital. ch. Amantini. — Conc. htb. ex. [L.A.] Lebrun. — Air ital. ch. Mme Lebrun. — Conc. von comp. et ex. Chartrain. — *Stabat,* Pergolèse ch. Mme Todi et Nihoul. Selon M., avr., p. 140, Roze fait ex. ses motets.

998. 1er avr. (JP. du 1er, p. 365 ; A. du 1er, p. 728.) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Amantini. — Son. vcelle ex. [L. A.] Janson. — Air ital. ch. Mme Todi. — Conc. clar. ex. Baer. — Air ital. ch. Mme Lebrun. — Conc. von ex. Mlle Deschamps. — *Stabat,* Pergolèse ch. Mme Todi et Guichard.

999. 2 avr. (JP. du 2, p. 370 ; A. du 2, p. 735.) Symph., [S.] Leduc. — Rondo ital. ch. Amantini. — Conc. clar. ex. Baer. — *Se il ciel mi divide,* Piccini ch. Mme Todi. — Conc. von ex. Chartrain. — Air ital. ch. Mme Lebrun. — Conc. htb. ex. [L. A.] Lebrun. — *Stabat,* Pergolèse ch. Mme Todi et Guichard.

1000. 3 avr. (JP. du 3, p. 374 ; A. du 3, p. 744.) Symph., Sterkel. — Air ital. ch. Amantini. — Conc. bon ex. Destouches. — Motet, Floquet : Mlle Gavaudan, Moreau. — Orat., [H. Jos.] Rigel : Guichard, Legros. — Air ital. ch. Amantini. — Conc. von ex. Lefebvre. — Air ital., [L. A.] Lebrun ch. Mme Lebrun avec accomp. de htb. [par l'auteur.]

1001. 4 avr. (Pâques.) (JP. du 4, p. 378 ; A. du 4, p. 751.) Symph. à gd orch., Gossec. — Air ital., Sacchini ch. Mme Lebrun. — Son. vcelle comp. et ex. [J. L.] Duport. — Air ital. ch. Mme Todi. — Nouv. conc. htb. comp. et ex. [L. A.] Lebrun. — *Samson,* Cambini : Mlle Duchateau, Legros, Moreau. — Air ital., Lebrun ch. Mme Lebrun avec accomp. de htb. [par l'auteur]. — Conc. von ex. Pieltain. — Air ital., Prati ch. Mme Todi.

1002. 5 avr. (JP. du 5, p. 382, A., du 5, p. 759.) Symph., Sterkel. — Air ital. ch. Amantini. — Conc. bon ex. Antoni. — Air ital. ch. Mme Lebrun. — Conc. clar. ex. Baer. — Mgch., Sacchini (Mlle Duchateau, Legros.) — Conc. von redemandé, Jarnowich ex. Mlle Deschamps. — Air ital. ch. Mme Lebrun avec accomp. de htb. [par Lebrun].

1003. 6 avr. (J.P du 6, p. 386 ; A. du 6, p. 768.) Symph., Toeschi. — Air ital. ch. Amantini. — Conc. vcelle comp. et ex. Bréval. — Motet, Prati (Mme Todi, Legros, Moreau ; un récit ch. Mme Todi avec accomp. de von par Pieltain.) — Conc. htb. ex. [L. A.] Lebrun. — Air ital. ch. Amantini. — Conc. von, M*** ex. Lefebvre. — Nouv. air ital., Piccini ch. Mme Todi.

1004. 9 avr. (JP. des 8 et 9, p. 394 et 397 ; A. des 8 et 9, p. 783 et 791.) Symph., [S.] Leduc. — Air ital. ch. Amantini. — Conc. vcelle ex. [L. A.] Jannson. — Air ital. ch. Mme Todi. — Conc. clar. ex. Baer. — Air ital., Alessandri ch. Mme Lebrun. — Conc. von ex. Peiltain. — *Stabat,* Pergolèse ch. Mme Todi et Guichard.

1005. 11 avr. (JP. du 11, p. 405 ; A. du 11, p. 807.) Symph., Sterkel. — Air ital. ch. Mme Todi. — Conc. von ex. Chartrain. — Air ital., Bertoni ch. Mme Lebrun. — Conc. htb. ex. [L. A.] Lebrun. — *La Sortie d'Egypte*, [H. Jos.] Rigel (Mlles Duchateau et Malpied, Legros, Moreau.) — Air ital. ch. Mme Todi. — Symph. concte, Cambini ex. Guénin, Pieltain et [J. L.] Duport. — Air ital., [L. A.] Lebrun ch. Mme Lebrun avec accomp. de htb. [par l'auteur].

1006. 13 mai (Asc. (JP. des 12, 13 et 16, p. 531, 535 et 547 ; A., des 12 et 13, p. 1055 et 1061 ; M., mai, p. 291.) Nouv. symph., Haydn en 3 mouvements, le 1er sombre, le 2e dans l'ancien style français. — Motet, Candeille : Moreau. — Conc. von comp. et ex. Satory (1re fois.) — Air bouffon, Sacchini ch. Mme Todi. — Ouv. d'un opéra, Maio. — ***Lauda Jerusalem***, mgch., Rodolphe (Legros, Chéron.) — Conc. htb. comp. et ex. [L. A.] Lebrun. — Air (JP. et A.), scène (M.), Traetta ch. Mme Todi.

1007. 23 mai (Pent.) JP. des 21 et 23, p. 566 et 574 ; A. des 21 et 23, p. 1127 et 1144 ; M., juin, p. 48.) I) Symph. à gd orch., Sterkel. — Motet, Deshayes : Mlle Girardin (1re fois.) — Nouv. conc. vcelle comp. et ex. Bréval. — Air (JP., A.), scène (M.) ital., Mortellari ch. Mme Lebrun. — II) Symph., A. Mozart. — Motet à 4 v., Buée ch. Mlles Malpied et Girardin, Lepetit et Moreau. — Conc. von comp. et ex. Pieltain. — Air ital., Anfossi ch. Mme Lebrun avec accomp. de htb. par [L. A.] Lebrun.

1008. 3 juin (Fête-Dieu.) (JP. du 3, p. 618 ; A., du 3, p. 1231 ; M., juin, p. 170.) Symph., Mozart, en 3 mouvements. — Conc. flûte ex. Wounderlich. — Air ital., Sacchini ch. Mme Lebrun. — Conc. htb. comp. et ex. [L. A.] Lebrun. — *Te Deum*, Gossec (Mlles Girardin et Joinville, Legros, Moreau.) — Conc. von, Jarnowich ex. Mlle Deschamps. — Air ital., [L. A.] Lebrun ch. Mme Lebrun avec accomp. de htb. [par l'auteur.]

1009. 15 août (JP. du 11, p. 907 ; A. des 11 et 15, p. 1783 et 1809 ; M., août, p. 136.) Symph., Toeschi. — Motet comp. et ch. Petit. — Nouv. conc. pfe organisé ex. Neveu (1re fois.) — Air ital., Sacchini ch. Mlle Georgi. — Conc. cors de ch., Punto ex. Palsa et Tierschmidt. — Nouv. motet, Gossec : Mlle Girardin, Legros, Moreau. — Conc. von, Borghi ex. Mlle Deschamps. — Air ital., [J. C.] Bach ch. Mlle Georgi.

1010. 8 sept. (JP. des 6 et 8, p. 1015 et 1021 ; A. des 6 et 8, p. 1991 et 2007 ; M., sept., p. 117.) Nouv. symph., Haydn. — Motet, Candeille : Moreau. — Conc. von, Jarnowich ex. Péronnard aîné. — Nouv. air, Sacchini ch. Mlle Georgi. — Symph. concte, Adam, partie principale pour clv. à pédales d'une nouv. construction, harpe et von ex. les frères Péronnard. — Motet, Gossec comme le 15 août [Mlle Girardin, Legros, Moreau]. — Nouv. conc. clar. ex. Baer. — Rondo ital., [J. C.] Bach ch. Mlle Georgi.

1011. 1er nov. (JP. du 1er, p. 1246 ; A. des 1er et 3, p. 2439 et 2455 ; M., nov., p. 32.) Nouv. symph., Haydn. — Motet, Traetta : Mlle Girardin. — Conc. vcelle comp. et ex. Bréval. — Air ital., Paisiello ch. Andrien [Adrien] (1re fois.) — Conc. clar. déjà joué plus. fois, comp. et ex. Baer. — Rondo ital., Sarti ch. Mlle Duchateau. — Nouv. conc. von comp. et ex. Bertheaume. — *La Sortie d'Egypte* [H. Jos.] Rigel (Mlles Girardin et Duchateau, Legros, Moreau.) — Les principaux morceaux de ce programme étaient déjà connus (A.)

1012. 8 déc. (JP. des 3 et 8, p. 1373 et 1395 ; A., des 4 et 8, p. 2703 et 2735 ; M., déc., p. 150.) Symph., Sterkel. — Motet, Désaugiers : Mme Dupuis (1re fois.) — Conc. harpe, Krumpholtz ex. Mlle Stekler (1re fois.) — *Se il ciel*, Piccini ch. Mme Todi. — *Poro dunque mori*, air *d'Alessandro nelle Indie*, Piccini ch. Mme Todi (M.) — Conc. bon, Deshayes ex. [E.] Ozi (1re fois.) (JP., A.) — *La Destruction de Jéricho*, orat. [H. Jos.] Rigel : Mme Dupuis, Mlle Gazet, Legros, Moreau. — Nouv. conc. von (JP., A.), 2 morceaux von (M.), comp. et ex. Bertheaume. — Nouv. rondo ital., Paisiello ch. Mme Todi.

1013. 24 déc. JP. des 21 et 24, p. 1451 et 1463 ; A. des 21 et 24, p. 2839 et 2863 ; M., janv. 1780, p. 31.) Symph., Sterkel. — Motet, Gossec : Legros, Moreau (JP. et A.

du 21) ; motet, Zingonis : Mme Ponteuil, 1re fois (*id.*, du 24.)— Conc. pfe, [J. C.] Schroetter ex. Mlle Cécile. — Air ital., Sarti (JP. et A., du 21), Paisiello (*id.* du 24), ch. Mme Todi. — Conc. cor de ch., Punto ex. Mlle Pokorny (1re fois.) — *La Nativité*, Gossec (Mlle Duchateau, Legros.) — Conc. flûte, Stamitz ex. Mlle Mudrich (1re fois.) — Noëls avec variations pour vons comp. et ex. Lejeune et Rousseau, frères. — Air ital., Sacchini ch. Mme Todi.

1014. 25 déc. (JP. du 25, p. 1466 ; A. du 25, p. 2871 ; M., *ibid.*) Symph., Sterkel. — Motet, Zingonis : Mme Ponteuil (2e fois.) — Son. vcelle ex. L. A. Jannson. — Air ital., Anfossi ch. Mme Todi. — Conc. von comp. et ex. Grosse. — *La Nativité*, Gossec (Mlle Duchateau, Legros.) — Conc. harpe, Krumpholtz ex. Mlle Stekler. — Suite de noëls pour vons ex. Lejeune et Rousseau frères. — Rondo ital., Paisiello ch. Mme Todi

1780

1015. 2 févr. (JP. du 2, p. 137 ; A. des 2 et 4, p. 263 et 279.) Symph., Gossec. — Motet, Gossec : Petit, Laïs. — Conc. bon, Deshayes ex. [E.] Ozi. — *Se serca, se dice*, Sacchini ch. Mme Todi. — Conc. flûte ex. Mlle Mudrich. — Nouv. conc. von ex. Gross. — *Da mille dubi*, Piccini (JP.), Sacchini (AM.), ch. Mme Todi. — *Les Machabées*, orat. fr., Deshayes : Mme Saint-Huberti, Laïs ; non ex. les chanteurs étant indisposés, remplacé par un motet.

1016. 12 mars (Passion.) (JP. des 10 et 12, p. 291 et 295.) Symph., Sterkel. — Motet, Deshayes : Mme Ponteuil. — Nouv. conc. htb. ex. Caravoglia. — Air ital., Piccini ch. Mme Todi. — Conc. von comp. et ex. Pieltain. — Nouv. mgch., Sacchini (Mme Ponteuil, Legros, Adrien.) — Nouv. conc. cors de ch. ex. Palsa et Tierschmidt. — Air, Jomelli ch. Mme Todi.

1017. 19 mars. (JP. des 18 et 19, p. 323 et 327 ; A. des 18 et 19, p. 647 et 655.) Symph. à gd orch., Gossec. — Motet, Candeille : Laïs. — Nouv. conc flûte comp. et ex. Windling. — Air ital., Piccini ch. Mme Todi. — Duo de vcelles, [J. L.] Duport ex. l'auteur et Bréval. — *Le Sacrifice d'Abraham*, Cambini : Mlle Girardin, Guichard, Legros. — Conc. von comp. et ex. Pieltain. — Air ital., Paisiello ch. Mme Todi.

1018. 20 mars (JP. du 20, p. 330 ; A. du 20, p. 664.) Symph., Sterkel. — Pm. comp. et ch. Petit. — Nouv. conc. flûte ex. Rhein (2e fois.) — Air ital., [J. C.] Bach ch. Mme Windling (1re fois.) — Conc. bon ex. [E.] Ozi. — *Les Machabées*, Deshayes : Mlle Girardin, Legros, Laïs. — Conc. von comp. et ex. Fodor (1re fois.) — Air ital., Sacchini ch. Mme Windling.

1019. 21 mars (JP. du 21, p. 336 ; A., du 21, p. 672.) Nouv. symph., Toeschi. — Motet, Candeille : Laïs. — Conc. bon comp. et ex. Destouches. — Air ital., Qingonis [Zingoni] ch. Mme Windling (2e fois.) — Nouv. conc., von comp. et ex. Henry (1re fois.) — Nouv. mgch., Le Preux (Mlle Gazet, Rousseau.) — Petits airs avec variations pour cors de ch. ex. Palsa et Tierschmidt. — Air ital., [J. C.] Bach ch. Mme Windling.

1020. 22 mars (JP. du 22, p. 339 ; A., du 22 p. 684.) Nouv. symph., Ditters. — Motet, Zingonis : Mme Ponteuil. — Son. vcelle comp. et ex. [L. A.] Jannson. — Air ital., Guglielmi ch. Mme Todi. — Airs variés pour la harpe ex. Mlle Duverger (1re fois.) — Conc. von ex. Haijeneschink (1re fois.) — *Stabat*, Pergolèse ch. Mme Todi et Nihoul.

1021. 23 mars (JP. du 23, p. 342 ; A. du 23, p. 692.) Nouv. symph., A. Mozart. — Air ital., Anfossi ch. Adrien. — Conc. htb. ex. Caravoglia. — Air ital., [J. C.] Bach ch. Mme Windling. — Conc. von comp. et ex. Lenoble (1re fois.) — Air ital., Anfossi ch. Mme Todi. — Conc. flûte, Stamitz ex. Windling. — *Stabat*, Pergolèse ch. Mme Todi et Nihoul.

1022. 24 mars (JP. du 24, p. 347 ; A. du 24, p. 700.) Symph., [S.] Leduc. — Air ital., Piccini ch. Guichard. — Conc. bon, Devienne ex. [E.] Ozi. — Quatuor vocal, Sacchini ch. Mme Ponteuil, Nihoul, Legros et Laïs. — Nouv. conc. von comp. et ex. Capron. — Conc. cors de ch., Rosetti ex. Palsa et Tierschmidt. — *Stabat*, Pergolèse ch. Mme Todi et Nihoul.

1023. 25 mars. (JP. du 25, p. 352 ; A. du 25, p. 708.) Symph., Haydn. — Conc. pfe organisé (A.), quatuor accomp. sur le pfe organisé (JP.) ex Gros, pfe (1re fois.), Lahoussaye [von], Guénin [von], Schwartzbach [quinte] et Nochez [vcelle]. — Conc. von ex. Kéru (1re fois.) — Air ital. ch. Mme Windling. — Conc. vcelle ex. Bréval. — *La Sortie d'Egypte* [H. Jos.] Rigel (Mme Ponteuil, Legros, Laïs.)

1024. 26 mars (Pâques.) (JP. du 26, p. 355 ; A. du 26, p. 715.) Symph., Gossec. — *Regina coeli*, [H. Jos.] Rigel : Mme Ponteuil, Petit, Laïs — Conc. von ex. Pieltain. — Air ital., Paisiello ch. Mme Todi. — Nouv. conc. bon, Deshayes ex. [E.] Ozi. — *Les Machabées*, Deshayes : Mme Ponteuil, Legros, Laïs. — Conc. vcelle ex. [J. L.] Duport. — *Se il ciel mi divide*, Piccini ch. Mme Todi.

1025. 27 mars (JP. du 27, p. 359 ; A. du 27, p. 724.) Symph., Sterkel. — Nouv. conc. flûte ex. Windling. — Motet comp. et ch. Petit. — Nouv. conc. von comp. et ex. Fodor. — Nouv. orat., Alessandri : Mme Ponteuil, Legros, Laïs, Petit. — Conc. cors de ch. ex. Palsa et Tierschmidt. — Air ital. ch. Mme Todi.

1026. 28 mars (JP. du 28, p. 361 ; A. du 28, p. 732.) Symph., Ditters. — Conc. von comp. et ex. Chapelle. — Motet, Gossec : Mlle Girardin, Legros, Laïs. — Conc. flûte et variations sur *Il faut Lindor* [1] ex. Rhein. — Air ital., Anfossi ch. Adrien. — Conc. htb. ex. Caravoglia. — *Carmen seculare*, Philidor, fragments : Mlle Girardin, Legros, Laïs.

1027. 31 mars. (JP. des 30 et 31, p. 370 et 374 ; A. des 30 et 31, p. 748 et 756.) Nouv. symph., Sterkel. — Nouv. orat., Méreaux : Mlle Girardin, Mme Ponteuil, Legros, Laïs. — Conc. von, M*** ex. Hayend-Schenker (2e fois.) — *Se serca*, Sacchini ch. Mme Todi. — Air avec variation pour harpe ex. Mlle Duverger (2e fois.) — *Stabat mater*, Pergolèse ch. Mme Todi et Nihoul.

1028. 2 avr. (JP. du 2, p. 381 ; A. du 2, p. 771.) Symph., Haydn. — Motet, M*** : Laïs. — Conc. bon ex. [E.] Ozi. — Air ital., Sacchini ch. Mme Todi. — Nouv. conc. von comp. et ex. Capron. — *Les Machabées*, Deshayes : Mlle Girardin, Legros, Laïs. — Conc. cor de ch. comp. et ex. Punto. — Air ital., Piccini (JP.), Sacchini (A.), ch. Mme Todi.

1029. 3 avr. (JP. du 3, p. 388 ; A. du 3, p. 780.) Nouv. symph., Schuster. — Motet, M*** : Mlle Girardin aînée. — Conc. von comp. et ex. Pieltain. — Air ital., Sacchini ch. Mme Todi. — Conc. flûte comp. et ex. Wendling. — Orat. (paroles de Moline), Méreaux : Mlle Girardin aînée, Mme Dubuisson, Legros, Laïs. — Nouv. conc. cor de ch. comp. et ex. Punto. — Air ital., Maio ch. Mme Todi.

Vacance des spectacles. Le compte-rendu global de M., avr., p. 39 contient un grand nombre des noms mentionnés ci-dessus.

1030. 4 mai (Asc.) (JP. du 4, p. 513 ; A. du 4, p. 1031.) Symph., Haydn. — Air ital., Jomelli ch. Mme Todi. — Conc. pfe comp. et ex. Neveu. — Motet (JP.), air (A.), Candeille ch. Laïs. — Conc. von comp. et ex. Bertheaume. — Rondo ital., Paisiello ch. Mme Todi. — Conc. cor de ch. comp. et ex. Punto. — Motet, Méreaux : Mlle Girardin, Legros, Laïs.

---

1. M., avr., p. 39.

1031. 14 mai (Pent.) (JP. des 13 et 14, p. 551 et 555 ; A. des 13 et 14, p. 1103 et 1111.) Symph., A. Mozart. — *Venite sancte spiritus*, Jomelli : Mme Saint-Huberti, Mlle Gertrude Girardin, Legros, Laïs. — Conc. harpe, Bach ex. Mlle Duverger. — Air ital., Sacchini ch. Rovedini. — Nouv. conc. von comp. et ex. Fodor. — *Te Deum*, Gossec (Mme Saint-Huberti, Mlle Girardin, Legros, Laïs.) — Nouv. conc. clar. comp. et ex. Rathé. — Air ital., Gluck ch. Mme Saint-Huberti.

1032. 25 mai (Fête-Dieu.) (JP. des 24, 25 et 27, p. 593, 599 et 607 ; A. du 25, p. 1199 ; M., juin, p. 40.) Symph., Sterkel. — Air ital. bouffon, Sacchini ch. Rovedini. — Conc. von, Ant. Stamitz ex. Kreutzer (1re fois), qui joue un *bis*. — Motet, Gossec, fragments : Mlle Girardin, Legros, Laïs. — Conc. clar. redemandé comp. et ex. Rathé. — Air bouffon, Sacchini ch. Rovedini. — Conc. von comp. et ex. Bruni (1re fois.) — *Lauda Sion*, Candeille : Mlle Girardin, Laïs.

1033. 15 août (JP. du 15, p. 927.) Nouv. symph., Richter. — Motet, Floquet : Mlle Girardin, Laïs. — Nouv. conc. vcelle comp. et ex. Bréval. — Air ital. Sacchini ch. Mme Marchetti (1re fois.) — Conc. flûte ex. Vounderlich. — *Super flumina Babylonis*, mgch., Richter (Mlle Girardin, Mme Saint-Huberti, Laïs.) — Nouv. conc. von comp. et ex. Bruni. — *Se serca*, Sacchini ch. Mme Marchetti.

1034. 8 sept. (JP. des 6 et 8, p. 1015 et 1023.) Symph., Gossec. — Nouv. motet, Méreaux : Mme Saint-Huberti, Mlles Girardin et Gazet. — Conc. von, Borghi ex. [J. A.] Vernier (1re fois.) — Air ital., Anfossi ch. Mme Marchetti. — Nouv. conc. vcelle redemandé, comp. et ex. Bréval. — Nouv. motet, Bonesi : Mme Saint-Huberti, Mlle Girardin, Laïs, Rousseau. — Conc. von comp. et ex. Bruni. — Rondo, Sacchini ch. Mme Marchetti.

1035. 1er nov. (JP. des 29 oct., 1er et 4 nov., p. 1235, 1247 et 1258.) Symph., Wagenseil. — Motet, M*** : Laïs. — Conc. von, Jarnowich ex. [J. A.] Vernier. — Nouv. hiér. (paroles de Voltaire), Cambini : Legros. — Nouv. conc. htb. ex. Sallantin, flûtiste ARM. — *Dies irae*, prose des morts, Gossec (Mme Saint-Huberti, Legros, Chéron.) — Nouv. conc. vcelle comp. et ex. [J. L.] Duport. — Air ital., Jomelli ch. Mme Saint-Huberti.

1036. 8 déc. (JP. des 6 et 8, p. 1389 et 1398.) Symph., Sterkel. — Air ital., Misliweczeck ch. Mlle Duchateau. — Conc. flûte ex. Vounderlich (JP. du 6) ; conc. vcelle comp. et ex. Bréval (JP. du 8.) — Motet, Méreaux : Mme Saint-Huberti, Mlles Girardin et Gazet. — Nouv. conc. htb. ex. Sallantin. — Rondo ital., Sacchini ch. Mme Saint-Huberti. — Conc. von comp. et ex. Bertheaume. — *La Destruction de Jéricho*, [H. Jos.] Rigel : Mlles Duchateau et Girardin, Laïs, Rousseau.

1037. 24 déc. (JP. des 22 et 24, p. 1455 et 1462 ; M., janv. 1781, p. 39.) Symph., Haydn. — Air ital., Piccini ch. Adrien. — Symph. concte ex. Pérignon et Guénin. — Motet, Gossec : Laïs, Rousseau. — Conc. flûte ex. Wunderlich. — Air de bravoure ital., Sacchini ch. Mlle Duchateau. — Nouv. conc. von comp. et ex. Bruni. — *La Nativité*, Gossec (Mlle Duchateau, Legros, Laïs.)

1038. 25 déc. (JP. du 25, p. 1466 ; M., *ibid.*) Symph., Haydn. — *Hodie Christus natus est*, mvs. ch. Salomon. — Conc. vcelle comp. et ex. J. L. Duport. — Air ital., Piccini ch. Guichard. — Conc. harpe, Bach ex. Mlle Duverger. — Air ital., Gluck ch. Mme Saint-Huberti. — Conc. von comp. et ex. Capron. — *La Nativité*, Gossec (Mlle Duchateau, Legros, Laïs.)

Dans les comptes-rendus de AM., 1781, *passim* se retrouve la presque totalité des programmes de 1780 annoncés dans JP. et A.

1781

1039. 2 févr. (JP. des 30 janv. et 2 févr., p. 121 et 133 ; A. des 30 janv. et 2 frév., p. 238 et 263 ; M., avr., p. 85.) Symph., Capron. — *Pater noster*, mgch., abbé Schmitz (Mlle Girardin, Guichard, Chéron.) — Nouv. quatuor concertant, Maréchal ex. l'auteur, pfe, Lebrun, cor de ch., Michel, clar., et Vernier, harpe (1re exéc.) — Air ital. ch. Mme Cesari (1re fois.) — Nouv. conc. von comp. et ex. Capron. — Air ital. ch. Mme Cesari. — Piccini fait ex. un mgch. de sa comp. (Mme Saint-Huberti, Mlle Girardin, Legros, Laïs.)

1040. 26 mars. (JP. des 25 et 26, p. 340 et 344 ; A. des 25, 26 et 28, p. 707, 715 et 731 ; M., avr., p. 32.) Nouv. symph., Haydn. — Air ital., Sacchini ch. Mlle Renaud (1re fois.) — Conc. clar., Voger [Vogel] ex. Michel (JP. et A.), comp. et ex. Michel (M.) — Air ital. del signor *** ch. Mlle Cifolelli. — Conc. von ex. Imbault (1re fois.) — *Te Deum*, Floquet (Mme Saint-Huberti, Legros, Laïs.) — Conc. cor de ch. comp. et ex. Punto (JP. et A. du 25) ; conc. htb. comp. et ex. Sallantin (*id.* des 26 et 28.) — Air ital. ch. Mlle Cifolelli.

1041. 1er avr. (Passion.) (JP. des 30 mars et 1er avr., p. 361 et 367 ; A. des 30 mars et 1er avr., p. 747 et 771 ; M., *ibid.*) Symph., Sterkel. — Motet, Candeille : Laïs. — Nouv. conc. von ex. Eigenschenk, MR. — Air ital. redemandé, Sacchini ch. Mlle Renaud. — Conc. harpe, Bach ex. Mlle Duverger. — *La Sortie d'Egypte*, [H. Jos.] Rigel (Mlle Duchateau, Legros, Laïs.) — Nouv. conc. cor de ch. comp. et ex. Punto. — Air ital. ch. Mlle Renaud.

1042. 3 avr. (JP. des 2, 3 et 5, p. 373, 377 et 385 ; A. des 2 et 3, p. 780 et 787.) *Carmen seculare*, Philidor (1re partie.) — Conc. cor de ch. comp. et ex. Punto. — *Carmen seculare*, 2e partie : Mme Saint-Huberti, Richer, Legros, Laïs.

1043. 6 avr. (JP. des 5 et 6, p. 385 et 388 ; A. des 4 et 6, p. 795 et 803.) *Carmen seculare*, Philidor, 1re partie. — Quatuor, Maréchal ex. l'auteur [pfe], Lebrun [cor], Michel [clar.] et Vernier [harpe]. — *Carmen seculare*, 2e partie [1].

1044. 8 avr. (JP. du 8, p. 396.) Symph., A. Mozart. — Air ital. ch. Mlle Renaud. — Conc. htb., Antonio Rosetti ex. Sallantin. — *Esther*, nouv. orat., Edelman : Mme Saint-Huberti, Laïs, Adrien, Chéron. — Nouv. conc. von ex. Gross. — Air ital. ch. Mme Saint-Huberti avec accomp. de von par Pérignon. — Conc. cor de ch. comp. et ex. Punto.

1045. 9 avr. (JP. du 9, p. 402 ; A. du 9, p. 836.) Symph., Dittersdorff. — Air ital. ch. Mlle Cifolelli. — Conc. flûte ex. Hugot (1re fois.) — Air ital., Paisiello ch. Adrien. — Conc. von, Jarnowick ex. de La Roche, MR (1re fois.) — Air ital., Misliweck ch. Mlle Duchateau. — *Stabat*, Haydn, 10 1res strophes : Mme Saint-Huberti, Laïs, Chéron, Adrien.

1046. 10 avr. (JP. du 10, p. 404 ; A. du 10, p. 843.) Symph., Haydn. — Motet, M*** : Mlle Duchateau. — Conc. cor de ch. ex. J. Pieltain (1re fois.) — Air ital., Anfossi ch. Adrien. — Symph. concte [2 vons], Davaux ex. Delaroche et Eigenschenk. — Air ital. ch. Mlle Renaud. — *Stabat*, Haydn, 2e partie : Mme Saint-Huberti, Laïs, Chéron, Adrien.

1047. 11 avr. (JP. du 11, p. 409 ; A. du 11, p. 851.) Symph., Toeschi. — Air ital., Cifolelli ch. Mlle Cifolelli. — Symph. concte, Bréval. ex. Pérignon [von] et l'auteur [vcelle]. — Air ital., Maio ch. Mlle Renaud. — Nouv. conc. clar. comp. et ex. Michel. — *Stabat*, Vito : Mme Saint-Huberti, Mlle Duchateau, Laïs, Adrien.

---

1. Selon AM., 1782, p. 200, le *Carmen seculare* a été chanté 5 jours de suite soit du 2 au 6. Mais peut-être certaines séances ne relevaient-elles pas du Concert spirituel proprement dit.

1048. 12 avr. (JP. du 12, p. 413 ; A. du 12, p. 860.) Symph., Dittersdorff. — Air ital., Cifolelli ch. Mlle Cifolelli. — Nouv. conc. cors de ch., A. Rosetti ex. Palsa et Tierschmidt. — Air ital. ch. Mlle Renaud. — Conc. flûte comp. et ex. Hartmann, mus. Elect. Saxe. — *Stabat*, Haydn : Mme Saint-Huberti, Laïs, Adrien, Chéron.

1049. 13 avr. (JP. du 13, p. 416 ; A. du 13, p. 867.) Symph., Wagenseil. — Air ital., Bertoni ch. Mlle Renaud. — Nouv. conc. vcelle comp. et ex. Bréval. — Quatuor fr., Sacchini ch. Mme Saint-Huberti, Rousseau, Laïs et Chéron. — Conc. von comp. et ex. Bruni. — Air ital., Prati ch. Mlle Renaud. — Conc. cor de ch. comp. et ex. Punto. — *Stabat*, Pergolèse ch. Mme Saint-Huberti et Laïs.

A., *ibid.*, précise que contrairement à celui de Pergolèse, le *Stabat* de Haydn a été chanté dans son intrégalité au cours des derniers concerts.

1050. 14 avr. (JP. du 14, p. 421 ; A. du 14, p. 876.) Symph., Sterkel. — Motet, Gossec : Chéron, Rousseau. — Symph. concte ex. Roze et Imbault. — Air ital. ch. Mlle Cifolelli. — Conc. bon comp. et ex. Antoni. — *Regina coeli*, [H. Jos.] Rigel. — Conc. von comp. et ex. Lefèvre. — *Se il ciel*, Piccini ch. Mme Saint-Huberti.

1051. 15 avr. (Pâques.) (JP. du 15, p. 425 ; A. du 15, p. 883.) Symph., Gossec. — Motet, Gossec : Mme Saint-Huberti, Laïs, Rousseau. — Conc. vcelle comp. et ex. [J. L.] Duport. — Air ital. ch. Mlle Renaud. — Nouv. quatuor, Maréchal ex. l'auteur, pfe, Lebrun, cor, Michel, clar. et Vernier, harpe. — *La Sortie d'Egypte* [H. Jos.] Rigel : Mme Saint-Huberti, Laïs, Rousseau. — Conc. cor de ch. comp. et ex. Punto. — Air ital., Jomelli ch. Mme Saint-Huberti.

Le compte-rendu global de M., avr., p. 127 des concerts de la semaine du 9 au 15 précise que Michel j. 2 conc. Voir aussi JP. du 24, p. 461.

1052. 16 avr. (JP. du 16, p. 429 ; A. du 16, p. 892.) Symph., De Beket. — Air ital. ch. Mlle Cifolelli. — Conc. von ex. Imbault. — *Esther*, Edelmann : Mme Saint-Huberti, Laïs, Rousseau, Chéron. — Conc. flûte comp. et ex. Hartmann. — Air ital. ch. Mlle Renaud. — Conc. cors de ch. ex. Palsa et Tierschmidt.

1053. 17 avr. (J.P du 17, p. 434 ; A. du 17, p. 900.) Symph., Sterkel. — Mgch., Vogler (Mlle Cifolelli, Laïs, Rousseau, Chéron.) — Conc. vcelle comp. et ex. Bréval. — Air ital. ch. Mlle Renaud. — Conc. clar. comp. et ex. Michel. — *Stabat*, Haydn : Mme Saint-Huberti, Laïs, Rousseau, Chéron.

1054. 20 avr. (JP. des 19 et 20, p. 440 et 445 ; A. des 19 et 20, p. 915 et 924.) Symph. [S.] Leduc. — *La Destruction de Jéricho* [H. Jos.] Rigel : Mme Saint-Huberti, Laïs, Rousseau. — Conc. flûte comp. et ex. Hartmann. — Air ital. ch. Mlle Renaud. — Conc. cors de ch. ex. Palsa et Tierschmidt. — Air ital., Gluck ch. Mme Saint-Huberti. — Conc. von comp. et ex. Lefèvre. — *Stabat*, Pergolèse ch. Mme Saint-Huberti et Laïs.

1055. 22 avr. (JP. des 21 et 22, p. 449 et 452 ; A. des 21 et 22, p. 939 et 947.) Symph. en ut, Haydn, redemandée. — *L'Arche d'alliance*, nouv. orat., Gossec : Mme Saint-Huberti, Mlle Renaud, Laïs, Rousseau ; morceaux accomp. à la harpe par Cousineau et Renaudin. — Nouv. conc. clar. ex. Michel. — Air ital. ch. Mlle Renaud. — Quatuor, Maréchal ex. l'auteur, pfe, Lebrun, cor, Michel, clar. et Vernier, harpe. — Air ital. ch. Mme Saint-Huberti avec accomp. de von par Pérignon. — Conc. vcelle ex. [J. L.] Duport. — *Stabat*, Haydn.

Concerts du 16 au 22 : compte-rendu global dans M. du 28 avr., p. 184 et dans AM., 1782, p. 200, selon lequel Mme Saint-Huberti aurait chanté un air de Mysliweck.

1056. 24 mai (Asc.) (JP. des 24 et 26, p. 583 et 590 ; A. du 24, p. 1210.) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Buret cadette (1re fois.) — Conc. clar. ex. Michel. — *L'Arche d'alliance*, Gossec : Mlle Gazet, Legros, Laïs ; accomp. de harpe par Renaudin et Cou-

sineau. — Nouv. son. harpe comp. et ex. Cousineau. — *Cantabile*, air ital., [J. C.] Bach ch. Mlle Buret aînée (1re fois.) — Conc. cor de ch. ex. Punto. — Duo ital. Sacchini ch. Mlles Buret.

1057. 3 juin (Pent.) (JP. des 2 et 3, p. 618 et 623 ; A. des 2 et 3, p. 1291 et 1299.) Nouv. symph., Rosetti. — Air ital., Sacchini ch. Mlle Buret cadette. — Son. harpe comp. et ex. Breidenbach (1re fois.) — Air ital., Paisiello ch. Mlle Buret aînée. — Conc. von comp. et ex. Gross. — *Judith*, orat. Buonesi : Mme Saint-Huberti, Laïs. — Conc. cor de ch. comp. et ex. Punto. — Duo ital., Sacchini ch. Mlles Buret.

1058. 14 juin (Fête-Dieu.) (JP. des 13, 14 et 16, p. 663, 667 et 673 ; A. des 13 et 14, p. 1379 et 1387.) Symph., Sterkel. — *Lauda Sion*, mgch., Vogler (Mme Saint-Huberti, Legros, Chéron, Laïs.) — Conc. htb., [L. A.]Lebrun ex. Sallantin. — Air ital. ch. Mlle Buret cadette. — Conc. von comp. et ex. Gross. — *La Sortie d'Egypte*, [H. Jos.] Rigel (Mme Saint-Huberti, Legros, Laïs.) — Conc. clar. ex. Michel. — Air ital. [J. C.] Bach ch. Mlle Buret aînée.

1059. 15 août. (JP. des 13 et 15, p. 907 et 914 ; A. des 13 et 15, p. 1883 et 1899.) Symph., Sterkel. — Air ital., Sacchini ch. Mlle Buret aînée. — Conc. von, Jarnowick ex. Isabey, 15 ans (1re fois.) — *Qui habitat*, Sacchini (Mme Saint-Huberti, Laïs, Chéron.) — Conc. pfe organisé comp. et ex. Balbastre. — Scène ital., Piccini ch. Mme Saint-Huberti. — Conc. clar., Vogel ex. Michel. — *La Sortie d'Egypte*, [H. Jos.] Rigel (Mme Saint-Huberti, Laïs, Chéron.)

1060. 8 sept. (JP. des 7, 8 et 10, p. 1009, 1013 et 1021 ; A. des 7 et 8, p. 2083 et 2091.) Nouv. symph., Froment. — *Laudate pueri*, m3v., Méreaux ch. Mme Saint-Huberti, Laïs et Chéron. — Conc. von ex. Imbault. — Nouv. air ital., Bianchi ch. Mme Saint-Huberti. — Conc. clar., Vogel ex. Michel. — Air ital., Astarita ch. Mlle Buret aînée. — *Jephté*, orat. (paroles de Moline), Vogel : Mme Saint-Huberti, Laïs. — Selon JP. du 10 seuls les 2 premiers morceaux du programme et le dernier sont des nouveautés.

1061. 1er nov. (JP. des 31 oct., 1er et 3 nov., p. 1224, 1228 et 1235 ; A. des 31 oct. et 1er nov., p. 2517 et 2526. M., nov., p. 81.) Symph., Haydn. — Cant. sur la naissance du Dauphin (paroles du Mis de Saint-Marc), Piccini ch. Mlle Laguerre remplacée par Mme Saint-Huberti, Legros et les professeurs composant le concert, dirigée par l'auteur. — *Te Deum*, Gossec (Mme Saint-Huberti, Legros, Laïs.) — Conc. von, Jarnowick ex. Pérignon (1re fois.) — Air ital., Astarita ch. Mlle Buret ainée. — Conc. clar. ex. Michel. — *Les Fureurs de Saül* (paroles de Moline), Giroust : Chéron ; air de harpe ex. Cousineau.

1062. 8 déc. (JP. des 7, 8 et 10, p. 1372, 1377 et 1384 ; A. des 7 et 8, p. 2815 et 2823.) Nouv. symph., Rosetti. — Air ital. ch. Mlle Lebœuf (1re fois) avec accomp. de htb. par André. — Conc. (JP. et A. du 7), son. (*id.* du 8), harpe ex. Cousineau. — Ode sur la naissance du Dauphin [1] (paroles de Moline), Méreaux. — Conc. flûte ex. Sallantin. — Air ital. ch. Mme Saint-Huberti. — Nouv. conc. von comp. et ex. Fodor. — *Apothéose de l'Impératrice, reine de Hongrie et de Bohême*, Rochefort : Mlle Lebœuf, Mme Saint-Huberti, Legros, Laïs, Chéron.

1063. 24 déc. (JP. des 22, 24 et 27, p. 1434, 1441 et 1454 ; A. des 22 et 24, p. 2935 et 2952.) Nouv. symph., Rigel. — Mgch., Chardini (Legros, Laïs, Rousseau.) — Conc. von, Jarnowich ex. Quéru. — Air ital., Anfossi (JP. et A. du 22), Misliweck (*id.* du 24) ch. Mme Ferandini (1re fois.) — Conc. clar. ex. Michel. — Motet, Gossec : Legros, Chéron. — Nouv. conc. vcelle comp. et ex. Bréval. — Air ital., Astarita (JP. et A. du 22), Schuster (*id.* du 24) ch. Mme Ferandini. — *La Nativité*, Gossec (Mlle Lebœuf, Mlle Legros, 8 ans, Legros.)

---

1. Titre d'après le programme du 25 déc.

1064. 25 déc. (JP. du 25, p. 1440 ; A. du 25, p. 2959.) Nouv. symph., Rosetti. — Ode sur la naissance du Dauphin, Méreaux : Mlle Lebœuf, Legros, Chéron. — Conc. htb. ex. Sallantin. — Rondo, Paisiello ch. Mlle Buret aînée. — Conc. von redemandé comp. et ex. Fodor. — Motet, Gossec : Legros, Chéron. — Conc. vcelle comp. et ex. [J. L.] Duport. — *La Nativité*, Gossec (Mlles Lebœuf et Legros ; Legros.)

Dans les comptes-rendus d'AM. *passim* se retrouve la presque totalité des programmes annoncés dans JP. et A.

1782

1065. 2 févr. (JP. des 30 janv. et 2 févr., p. 118 et 130 ; A. des 30 janv. et 2 févr. p. 239 et 263.) Symph., Haydn. — Hiér. (paroles de Voltaire), Cambini : Legros. — Conc. clar., Punto ex. Wachter (1re fois.) — Air ital. ch. Mlle Lebœuf avec accomp. de htb. par André. — Conc. von comp. et ex. Eck. — *Esther*, Edelmann : Mme Saint-Huberti, Legros, Laïs, Chéron. — Conc. cor de ch. ex. Punto. — Scène ital., Jomelli ch. Mme Saint-Huberti.

1066. 17 mars (Passion.) JP. des 14 et 17, p. 291 et 302 ; A. des 14 et 17, p. 599 et 630.) Symph., Rosetti. — *L'Arche d'alliance*, Gossec : Mlle Gazet, Legros, Chéron. — Conc. vcelle comp. et ex. Bréval. — Motet, Candeille ch. Chenard du Th. de Bruxelles (1re fois.) — Conc. cor de ch., Vogler ex. Punto. — Air ital. ch. Mlle Buret aînée. — Conc. von comp. et ex. Viotti (1re fois.) — Ode sacrée (paroles de [J. B.] Rousseau), Méhul : Melle Buret, Chéron.

1067. 19 mars. (JP. des 18 et 19, p. 306 et 311 ; A. des 18 et 19, p. 640 et 647.) Symph., Sterkel. — Air ital., Sacchini ch. Tosoni (1re fois.) — Nouv. conc. bon comp. et ex. [E.] Ozi. — Air ital., Pugnani ch. Mme Mara (1re fois.) — Conc. von ex. Eck. — *L'Arche d'alliance*, Gossec : Mlles Gazet, Legros, Chéron. — Conc. cor de ch., Rosetti ex. les frères Tornbusch ou Dornans [Dornaus]. — Air ital., Naumann ch. Mme Mara.

1068. 21 mars. (JP. du 21, p. 320 ; A. des 20 et 21, p. 655 et 663.) Symph., Sterkel. — Scène ital., Anfossi ch. Tosoni, ancien acteur des Bouffons [1]. — Conc. htb. ex. Caravoglia. — Air ital., Anfossi ch. Mme Mara. — Symph. concte [von et vcelle] ex. Pérignon et Bréval. — *Beatus vir*, Lesueur : Mlle Gazet, Legros, Chéron. — Nouv. conc. bon comp. et ex. [E.] Ozi. — Air ital., Gresnick ch. Mme Mara.

1069. 22 mars. (JP. du 22, p. 324 ; A. du 22, p. 679.) Symph., Toeschi. — Air ital., Sacchini ch. Tosoni. — Nouv. conc. vcelle ex. [J. L.] Duport. — Scène ital., Traetta ch. Mme Mara. — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — *Salve Regina*, mvs., Maio ch. Legros. — Conc. von ex. Bertheaume. — Rondo, Naumann ch. Mme Mara.

1070. 24 mars. (JP. des 23, 24 et 28, p. 326, 330 et 338 ; A. des 23 et 24, p. 687 et 695.) Symph., Gossec. — Scène ital., Anfossi ch. Tosoni. — Conc. bon comp. et ex. [E.] Ozi. — Air ital., Anfossi ch. Mme Mara. — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — *Salve Regina*, Maio ch. Legros avec accomp. de htb. obl. par André. — Conc. von comp. et ex. Viotti. — Air ital., Naumann ch. Mme Mara.

1071. 25 mars. (JP. du 25, p. 333 ; A. du 25, p. 704.) Nouv. symph., Haydn. — M3v., Méreaux ch. Mlle Buret aînée, Legros et Chéron. — Conc. flûte ex. Hugot. — Air ital., Anfossi ch. Tosoni. — Conc. clar. ex. Solère. — *La Sortie d'Egypte* [H. Jos.] Rigel : Mlle Buret, Legros, Chéron. — Conc. von comp. et ex. Viotti. — Air ital., Gresnick ch. Mme Mara.

1. D'après JP. du 23, p. 326.

1072. 26 mars. (JP. du 26, p. 337 ; A. du 26, p. 711.) I) Symph., Sterkel. — *Stabat*, Haydn, 1re partie : Mme Saint-Huberti, Legros, Laïs, Chéron. — Conc. von comp. et ex. Fodor. — II) Air ital., Anfossi ch. Tosoni. — Conc. clar., Saint-Georges ex. Solère (2e fois.) — *Stabat*, Haydn, 2e partie. — Symph., Sterkel.

1073. 27 mars (JP. du 27, p. 343 ; A. du 27, p. 720.) Symph., A. Mozart. — Motet de hte-contre comp. et ch. Naudi. — Conc. pfe comp. et ex. Virbès. — Nouv. air ital. ch. Mme Mara. — Conc. von ex. Eck. — Air ital. ch. Mme Mara. — Conc. cor de ch. ex. Punto. — *Stabat*, Pergolèse ch. Mme Saint-Huberti et Laïs.

1074. 28 mars (JP. du 28, p. 347 ; A. du 28, p. 728.) I) Symph., Rosetti. — *Stabat*, Haydn, 1re partie. — Nouv. conc. bon, Saint-George ex. [E.] Ozi. — II) Air ital., Sacchini ch. Mme Mara. — Conc. von ex. Bertheaume ; le finale bissé [1]. — *Stabat*, Haydn, 2e partie : Mme Saint-Huberti, Chenard remplaçant Chéron, Legros, Laïs.

1075. 29 mars. (JP. du 29, p. 352 ; A. du 29, p. 743.) Symph., Haydn. — *Salve Regina*, Maio ch. Legros. — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — Air ital., Sacchini ch. Mme Mara. — Conc. cor de ch. ex. Punto. — Air ital., Gresnick ch. Mme Mara. — Conc. von comp. et ex. Viotti. — *Stabat*, Pergolèse ch. Mme Saint-Huberti et Laïs.

1076. 30 mars. (JP. du 30, p. 356 ; A. du 30, p. 752.) Symph., Froment. — *Jephté*, Vogel : Mme Saint-Huberti, Laïs. comp. cor de ch. anglais ex. Montzani (1re fois.) — Rondo, Naumann ch. Mme Mara. — Conc. clar. comp. et ex. Rathé. — *Regina coeli*, mgch., Hasse (Laïs) (1re exéc.) — Conc. von ex. Eck. — Air ital., Mara ch. Mme Mara avec accomp. de vcelle obl. par l'auteur.

1077. 31 mars. (J.P du 31, p. 359 ; A. du 31, p. 759.) Symph., Haydn (A.), Sterkel (JP.) — Mvs. ch. Legros. — Conc. vcelle ex. [J. L.] Duport. — Air ital., Sacchini ch. Mme Mara. — Conc. cor de ch. ex. Punto. — *Nisi Dominus* à 4 v., Bonesi ch. Mme Saint-Huberti, Mlle Gazet, Legros et Laïs. — Conc. von comp. et ex. Viotti. — Rondo, Naumann ch. Mme Mara.

1078. 1er avr. (JP. du 1er, p. 363 ; A. du 1er, p. 768.) Symph., Sterkel. — Air ital., Anfossi ch. Tosoni. — Conc. flûte. comp. et ex. Devienne. — Air ital., Gresnick ch. Mme Mara. — Nouv. conc. bon ex. [E.] Ozi. — *La Sortie d'Egypte*, [H. Jos.] Rigel (Mlle Buret, Legros, Laïs.) — Conc. von comp. et ex. Viotti. — Air ital., Misliweck ch. Mme Mara.

1079. 2 avr. (JP. du 2, p. 366 ; A. du 2, p. 776.) Symph., Rigel. — Air ital. ch. Tosoni. — Conc. clar. ex. Solère. — *Cantabile*, nouv. air ital., Naumann ch. Mme Mara. — Conc. bon ex. [Gaet.] Besozzi. — *Regina coeli*, Hasse : Laïs (2e fois.) — Conc. von ex. Bertheaume. — Air ital., Rusti ch. Mme Mara.

1080. 5 avr. (JP. du 5, p. 379 ; A. du 5, p. 800.) Symph., Haydn. — *Magnificat*, mgch., Lesueur (Mme Saint-Huberti, Laïs.) — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — *Adagio*, [J. C.] Bach ch. Mme Mara. — Conc. von, Saint-George ex. Eck. — *Allegro*, Anfossi ch. Mme Mara. — Conc. cor de ch. ex. Punto. — *Stabat*, Pergolèse ch. Mme Saint-Huberti et Laïs.

1081. 6 avr. (JP. du 6, p. 384 ; A. du 6, p. 815.) Concert extraordinaire le public ayant demandé à réentendre Viotti. Symph., Rosetti. — Hiér. sacré (paroles de Voltaire), Cambini : Legros. — Conc. clar. ex. Wachtres. — Air ital., Rusti ch. Mme Mara. — Conc. vcelle ex. Bréval. — *La Prise de Jéricho*, orat., [H. J.] Rigel : Mlles Buret et Gazet, Legros, Laïs. — Conc. von comp. et ex. Viotti. — Rondo ital., Gresnick ch. Mme Mara.

1082. 7 avr. (JP. du 7, p. 385 ; A. du 7, p. 823.) I) Symph., Haydn. — *Stabat*, Haydn, 1re partie : Legros, Laïs. — Conc. bon ex. [E.] Ozi (redemandé.) — Air ital., Sacchini

---

1. JP. du 1er avr.

ch. Mme Mara. — II) Conc. von comp. et ex. Bertheaume. — *Stabat*, Haydn (2e partie.) — Conc. vcelle ex. [J. L.] Duport. — Rondo, Naumann redemandé ch. Mme Mara.

1083. 8 avr. — (JP. du 8, p. 390 ; A. du 8, p. 832.) Symph., Haydn. — *Salve Regina*, Maio ch. Legros. — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — Air ital. Gresnick ch. Mme Mara. — Conc. cor de ch. ex. Punto. — *La Sortie d'Egypte* [H. Jos.] Rigel (Mlle Buret, Legros, Laïs.) — Conc. von comp. et ex. Viotti. — Air ital. Anfossi redemandé ch. Mme Mara.

1084. 9 mai (Asc.) (JP. des 8 et 9, p. 511 et 514 ; A. des 8 et 9, p. 1083 et 1091.) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Buret cadette. — Conc. harpe, Krumpholtz ex. Mlle Geoffroy (1re fois.) — Air ital. ch. Mlle Buret ainée. — Conc. clar. ex. Rathé. — *Te Deum*, Floquet : Mme Saint-Huberti, Legros, Laïs (JP. et A. du 8) ; *La Prise de Jéricho* [H. Jos.] Rigel : Legros, Laïs (JP. et A. du 9.) — Conc. von comp. et ex. Viotti. — Air ital. Gluck ch. Mme Saint-Huberti.

1085. 19 mai (Pent.) (JP. des 18 et 19, p. 543 et 557 ; A. des 18 et 19, p. 1175 et 1183.) Symph., Haydn. — *Veni sancte spiritus*, Jomelli : Mlle Buret, Legros, Laïs. — Conc. vcelle comp. et ex. Bréval. — Air ital., Anfossi ch. Mlle Buret cadette. — Conc. flûte comp. et ex. Devienne. — *Salve Regina*, Maio ch. Legros. — Conc. von comp. et ex. Viotti. — Air ital., Paisiello ch. Mlle Buret aînée.

JP. du 21 mai, p. 565 : Les concerts de l'Ascension et de la Pentecôte n'offrent aucune nouveauté.

1086. 30 mai (Fête-Dieu.) (JP. des 29 et 30, p. 597 et 661 ; A. des 29 et 30, p. 1263 et 1271.) Symph., Gossec. — Air ital., Paisiello ch. Beauvalet (1re fois.) — Conc. vcelle comp. et ex. Bréval. — Air ital., Sacchini ch. Mlle Buret cadette. — Conc. bon, Simon ex. Tulou (1re fois.) — *La Sortie d'Egypte*, [H. Jos.] Rigel (Mlles Buret aînée et Gazet, Legros, Laïs.) — Conc. von comp. et ex. Viotti. — Rondo, Sarti ch. Mlle Buret aînée.

15 août et 8 sept. Pas de concert à la demande de Legros.

1087. 1er nov. (JP. des 30 oct. et 1er nov., p. 1223 et 1240 ; A. des 30 oct. et 1er nov. ; p. 2515 et 2530. M., nov., p. 137.) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Buret cadette. — Conc. flûte ex. Vounderlich (JP. et A. du 30.) — *La Mort d'Absalon*, orat. (paroles de Moline), Lenoble : Legros, Chéron (1re exéc.) — Conc. von comp. et ex. Fodor. — Air ital., Paisiello ch. Mme Saint-Huberti. — Conc. htb. comp. et ex. [Gaet.] Besozzi. — *Dies irae*, offertoire et prose de la messe des morts, Gossec (Mme Saint-Huberti, Legros, Laïs.) Seul le motet de Lenoble est une nouveauté (M.)

1088. 9 déc. (JP. des 7 et 9, p. 1388 et 1393 ; A. des 7, 9 et 11, p. 2823, 2839 et 2855 ; M., déc., p. 135.) Nouv. symph., Haydn, l'andante ayant le caractère d'un air de danse. — Air ital., Sarti ch. Mlle Duverger. — Nouv. conc. bon, Deshayes ex. [E.] Ozi. — Nouv. *O salutaris* sans accomp., Gossec ch. Chéron, Laïs et Rousseau. — Nouv. conc. htb. comp. de plus. airs connus, ex. [Gaet.] Besozzi. — Ode sacrée (paroles de J. B. Rousseau), Chartrain : Mme Saint-Huberti, Laïs, Chéron, Rousseau. — Nouv. conc. von comp. et ex. Chartrain. — Air ital., Piccini ch. Mme Saint-Huberti. — Symph., Sterkel.

1089. 24 déc. (JP. des 22, 24 et 27, p. 1451, 1460 et 1472 ; A. des 21 et 24, p. 2946 et 2870 ; M., janv. 1783, p. 26.) Symph., Sterkel. — Air ital., Anfossi ch. Mlle Vaillant (1re fois.) — Nouv. conc. flûte ex. Devienne. — *O salutaris*, Gossec ch. Rousseau, Laïs et Chéron. — Symph. concte von et vcelle ex. les frères Bréval. — Rondo ital., Anfossi ch. Mlle Vaillant. — Nouv. conc. clar. ex. Soler. — *La Nativité*, Gossec (Mlles Gavaudan et Legros, Rousseau, Chéron.)

1090. 25 déc. (JP. des 25 et 27, p. 1464 et 1472 ; A. du 25, p. 2982 ; M., *ibid.*) Symph., Gossec. — Air ital., Anfossi ch. Mlle Renaud, 13 ans. — Conc. harpe, Krumpholtz ex. Mlle Stekler. — *O salutaris*, Gossec ch. Chéron, Laïs et Rousseau. — Conc. bon comp.

et ex. [E.] Ozi. — Air ital., Anfossi ch. Mlle Renaud. — Conc. von comp. et ex. Fodor. — *La Nativité*, Gossec (Mlle Gavaudan, Rousseau, Chéron.)

(Dans les comptes-rendus d'AM., 1783, *passim* se retrouve la presque totalité des programmes de 1782 annoncés dans JP. et A.)

1783

1091. 2 févr. (JP. des 31 janv., 2 et 4 févr., p. 126, 134 et 145 ; A. des 1er et 2 févr., p. 263 et 271 ; M., févr., p. 127.) Symph., Rosetti. — M2v., Gossec ch. Chéron et Rousseau. — Conc. harpe, Krumpholtz ex. Mlle Stekler. — Rondo, Sarti (JP. du 31 janv. et A. du 1er févr.), Sacchini (*id.* du 2), ch. Mme Chiavacci, anciennement 1re actrice des Bouffons (1re fois.) — Conc. clar., Saint-George ex. Soler. — Jumentier fait ex. un mgch. de sa comp. — Conc. von comp. et ex. Bertheaume. — Air ital., Sacchini (JP. du 31 janv. et A. du 1re févr.), scène, Rusti (*id.* du 2), ch. Mme Chiavacci.

1092. 25 mars. (JP. des 23, 25 et 27, p. 345, 353 et 361 ; A. du 23, p. 699 ; M., avr., p. 25.) Nouv. symph., Haydn. — Hiér. (paroles du *Samson* de Voltaire), Valentini (A. et JP.), Valentin (M.) : Laïs. — Conc. bon comp. et ex. [E.] Ozi. — Air de bravoure ital., Piccini ch. Mme Mara. — Nouv. conc. clar., Vogel ex. Michel. — *O salutaris*, Gossec ch. Rousseau, Laïs et Chéron. — Conc. von, Jarnowich ex. P. Alday (1re fois.) — Rondo, Naumann ch. Mme Mara.

1093. 6 avr. (Passion.) (JP. des 3, 6 et 8, p. 389, 401 et 409 ; A. des 3, 6 et 8, p. 803, 827 et 851 ; M., avr., p. 127.) Symph., Haydn (1re exéc.) — Air ital., Rispoli ch. Mme Todi (JP. du 3.) — Conc. clar. comp. et ex. Soler (A. du 3.) — Conc. clar., Deshayes ex. Soler. — Scène ital., Ottani ch. Mme Todi. — Conc. vcelle comp. et ex. Bréval. — *La Sortie d'Egypte*, [H. Jos.] Rigel (Mlles Buret et Gazet, Chéron, Martin.) — Scène ital., Piccini ch. Mme Todi (A. du 3.) — Conc. von comp. et ex. Viotti. — Rondo, Rispoli ch. Mme Todi.

1094. 11 avr. (JP. des 9 et 11, p. 413 et 422 ; A. des 9 et 11, p. 859 et 875 ; M., *ibid.*) Symph., Haydn. — Rondo, [J. C.] Bach ch. Mlle Buret. — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — Air de bravoure ital., Ferrero ch. Mme Todi. — Conc. bon ex. [E.] Ozi. — Motet, Candeille : Chéron. — Conc. von comp. et ex. Viotti. — Rondo, Martini ch. Mme Todi.

1095. 13 avr. (JP. du 13, p. 430 ; A. des 12 et 13, p. 383 et 392.) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Buret cadette. — Conc. bon ex. [E.] Ozi. — Air ital., ch. Mme Todi. — Conc. clar., Vogel ex. Michel. — *Miserere*, Holzbauer, fragments : Mlle Maillard, Chéron (1re exéc.) [1] — Conc. von comp. et ex. Viotti. — *Se il ciel*, Piccini ch. Mme Todi.

1096. 14 avr. (JP. du 14, p. 434 ; A. du 14, p. 908.) Symph., Haydn. — Air de basse, Sacchini ch. Ficher (1re fois.) — Conc. pfe comp. et ex. Le Pin. — Air ital., Misliweck ch. Mme Todi. — Conc. flûte comp. et ex. Devienne. — Air ital. ch. Ficher. — Conc. von, Chartrain ex. Michault (1re fois.) — Scène ital., Anfossi ch. Mme Todi.

1097. 15 avr. (JP. du 15, p. 442 ; A. du 15, p. 916.) Symph., Haydn. — Air ital., Sacchini ch. Mlle Buret. — Conc. von ex. Borkh, 8 ans (1re fois.) — Air, Anfossi ch. Mme Mara. — Conc. clar., Saint-Georges ex. Soler. — Air ital., Sacchini ch. Ficher. — Conc. von comp. et ex. Alday. — Rondo ital. ch. Mme Mara.

1098. (JP. du 16, p. 446 ; A. des 16 et 18, p. 925 et 955.) Symph., Sterkel. — Air ital., Sacchini ch. Mme Mara. — Conc. vcelle comp. et ex. Bréval. — Air ital. ch. Mme Todi. — Nouv. conc. clar., Vogel ex. Michel. — Rondo, Gresnick ch. Mme Mara. — Conc. von comp. et ex. Viotti. — *Stabat*, Pergolèse ch. Mme Todi et Murgeon.

---

1. 1re exéc. d'après M., mai, p. 77.

1099. 17 avr. (JP. du 17, p. 450 ; A. du 17, p. 932.) Symph., A. Mozart. — Conc. flûte comp. et ex. Devienne. — Air ital. ch. Mlle Buret cadette. — Conc. clar. ex. Solers. — Scène ital., Paisiello ch. Mme Todi. — Conc. von comp. et ex. Viotti. — *Stabat*, Pergolèse ch. Mme Todi et Murgeon.

1100. 18 avr. (JP. du 18, p. 454 ; A. des 18 et 20, p. 940 et 955.) Symph., Haydn. — Air ital., Sacchini ch. Mme Mara. — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — Scène, Paisiello ch. Mme Todi. — Conc. clar. ,Vogel ex. Michel. — Rondo, Naumann ch. Mme Mara. — Conc. von comp. et ex. Viotti. — Rondo, Sacchini ch. Mme Todi.

1101. 19 avr. (JP. du 19, p. 458 ; A. du 19, p. 948.) Symph., M***. — *Regina coeli*, [H. Jos.] Rigel : Mlle Méliancourt (1re fois.) — Conc. clar. ex. Solers. — Scène ital., Monopoli ch. Mme Mara. — Conc. flûte comp. et ex. Devienne. — Cavatine ital., Gluck ch. Mme Mara. — Conc. von, Fodor ex. Alday. — Air, Rusti ch. Mme Mara.

1102. 20 avr. (Pâques.) (JP. du 20, p. 462 ; A. du 20, p. 955.) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Buret aînée. — Conc. bon, Vogel ex. [E.] Ozi. — Air ital., Rispoli ch. Mme Todi. — Conc. clar., Vogel ex. Michel. — *Regina coeli* [H. Jos.] Rigel : Mlle Méliancourt. — Conc. von comp. et ex. Viotti. — Rondo, Sarti ch. Mme Todi.

1103. 21 avr. (JP. du 21, p. 466 ; A. du 21, p. 964.) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Ficher. — Conc. vcelle comp et ex. Bréval. — Rondo ital. ch. Mme Mara. — Conc. clar., Vogel ex. Michel. — *Regina coeli*, Hasse : Chéron. — Conc. von comp. et ex. Viotti. — Air ital., Piccini ch. Mme Mara.

1104. 22 avr. (JP. du 22, p. 470 ; A. du 22, p. 972.) Nouv. symph., Froment. — Air ital. ch. Mlle Buret aînée. — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — Air ital. ch. Mme Todi. — Conc. clar. ex. Solers (JP.), Michel (A.) — *La Sortie d'Egypte*, [H. Jos.] Rigel (Mlle Buret, Chéron, Rousseau.) — Conc. von comp. et ex. Viotti. — Scène, Sacchini ch. Mme Todi.

1105. 25 avr. (JP. du 25, p. 482 ; A. du 25, p. 1004.) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Buret. — Conc. htb. ex. [Gaet.] Besozzi. — Beck fait ex. son *Stabat*, 1re partie : Mme Todi, Rousseau, Murgeon (1re exéc.) — *Se cerca*, Sacchini ch. Mme Todi.

1106. 26 avr. (JP. du 26, p. 486 ; A. du 26, p. 1011.) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Buret. — Conc. clar. ex. Solers. — Air ital., Paisiello ch. Mme Todi. — Conc. von comp. et ex. Viotti. — *Stabat* Beck, 2e partie : Mme Todi, Rousseau, Murgeon.

1107. 27 avr. (JP. du 27, p. 488 ; A. du 27, p. 1018.) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mme Mara. — Conc. bon ex. [E.] Ozi. — Air ital., Misliweck ch. Mme Todi. — Conc. clar. ex. Michel. — *Se il ciel*, Piccini ch. Mme Todi. — Conc. von ex. Viotti. — Air ital. ch. Mme Mara.

Vacances des spectacles (avril) : compte-rendu global dans M., mai p. 77, selon lequel une des symphonies jouées était d'un Amateur très connu.

1108. 29 mai (Asc.) (JP. des 27 et 29, p. 617 et 625 ; A. des 27 et 29, p. 1303 et 1327.) I) Symph., Toeschi. — *La Destruction de Jéricho*, [H. Jos.] Rigel : Mlles Maillard et Gazet, Laïs, Rousseau. — Conc. pfe ex. Mlle Cécile. — Scène ital., Piccini (JP. et A. du 27), Maio (JP. et A. du 29), ch. Mme Todi. — II) Symph., Haydn avec cors obl. — Scène ital., Gluck ch. Mme Saint-Huberti. — Conc. von comp. et ex. Viotti. — Rondo, Bianchi (JP. et A. du 27), Sarti (JP. et A. du 29) ch. Mme Todi.

1109. 8 juin (Pent.) (JP. des 3 et 8, p. 645 et 667 ; A. des 3 et 8, p. 1366 et 1407.) Symph., Haydn. — *Stabat*, Haydn, 1re partie : Mme Saint-Huberti, Laïs, Chéron, Rousseau, Murgeon. — Conc. pfe ex. Mlle Gervais, ARM, avec accomp. de von et de vcelle. — Air ital., Piccini ch. Mme Todi. — *Stabat*, Haydn, 2e partie. — Conc. von comp. et ex. Viotti (JP. et A. du 3) ; conc. clar. ex. Michel (JP. et A. du 8.) — Air ital., Martini ch. Mme Todi.

1110. 19 juin (Fête-Dieu.) (JP. des 15 et 19, p. 695 et 711 ; A. des 15 et 19, p. 1471 et 1503.) Symph., Haydn. — *Ave verum* [H. Jos.] Rigel : Mlle Méliancour, Murgeon. — Conc. clar. ex. Michel (JP. et A. du 15) ; conc. flûte comp. et ex. Devienne (*id.* du 19.) — Rondo ital., Sarti ch. Mme Todi. — Nouv. conc. vcelle comp. et ex. [J. L.] Duport. — *O salutaris*, Gossec ch. Laïs, Chéron et Rousseau. — Nouv. conc. von comp. et ex. Viotti. — Scène, Piccini ch. Mme Todi.

1111. 15 août. (JP. des 11, 15 et 17, p. 927, 939 et 987 ; A. des 12, 15 et 17, p. 1959, 1983 et 1999 ; M., août, p. 188.) Symph., Haydn. — *Magnificat*, Candeille (JP. et A. des 12 et 15), non ex. par suite d'une indisposition de Chéron et remplacé par air ital. ch. Mlle Buret (*id.* du 17.) — Conc. pfe, Clementi ex. Mlle Candeille (1re fois,) qui j. en *bis* des petits airs. — Air ital. ch. Mlle Buret aînée. — Conc. clar. ex. Michel. — *La Destruction de Jéricho*, [H. Jos.] Rigel : Mlle Maillart, Rousseau, Laïs. — Conc. von comp. et ex. Viotti. — Le conc. de Clementi seule nouveauté du programme (M.)

1112. 8 sept. (JP. des 8 et 10, p. 1033 et 1043 ; A. du 8, p. 2183 ; M., sept., p. 135.) Symph., Toeschi (1re exéc.) — Rondo ital., Rauzini ch. Nonnini (1re fois.) — Conc. clar. ex. Michel. — Mvs., [H. Jos.] Rigel ch. Laïs. — Conc. mandoline comp. et ex. Nonnini. — Air ital. ch. Mlle Buret aînée. — Conc. vcelle comp. et ex. [J. L.] Duport. — Scène ital., Gius. Giordanello ch. Nonnini. — Conc. von comp. et ex. Viotti.

1113. 1er nov. (JP. des 30 oct. et 1er nov., p. 1249 et 1256 ; A. des 31 oct. et 3 nov., p. 2611 et 2636 ; M., nov., p. 132.) Nouv. symph., Haydn. — Nouv. scène ital., Paisiello ch. Nonnini. — Conc. clar. Vogel ex. [X.] Lefèvre (1re fois.) — *Stabat*, Haydn, fragments de la 1re partie. — Airs variés pour la harpe, Krumpholz ex. Mme Krumpholz. — *Stabat*,. Haydn, 2e partie : Mme Saint-Huberti, Laïs, Rousseau, Murgeon. — Conc. von ex Puppo (1re fois.) — *Se cerca*, Sacchini ch. Mme Saint-Huberti.

1114. 8 déc. (JP. des 6 et 8, p. 1396 et 1406 ; A. des 6 et 8, p. 2915 et 2931 ; M., déc., p. 131.) Nouv. symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Buret. — Conc. pfe, Chobert [Schobert] ex. Mlle Candeille. — *Carmen seculare*, Philidor, fragments de la 1re partie. — Nouv. conc. von, Jarnowich ex. Guérillot (1re fois.) — Rondo ital. comp. et ch. Nonnini. — Conc. clar. comp. et ex. Michel. — *Carmen seculare*, Philidor, fragments de la 2e partie : Mme Saint-Huberti, Laïs, Rousseau. — Le conc de Jarnowich seule nouveauté du programme (M.)

1115. 24 déc. (JP. des 22, 24 et 27, p. 1468, 1475 et 1487 ; A. des 21 et 24, p. 3051 et 3075 ; M., janv. 1784, p. 35.) Symph., Haydn. — *Christe redemptor*, Gossec : Chéron Rousseau. — Conc. mandoline comp. et ex. Nonnini. — *Te Deum*, Gossec (Mlles Buret et Méliancourt, Laïs, Chéron, Rousseau, Murgeon.) — Conc. von ex. Michault. — Air ital., Gibert ch. Mme Saint-Huberti. — Trio ital., Gibert ch. Mme Saint-Huberti, Laïs et Nonnini.

1116. 25 déc. (JP. des 25 et 27, p. 1479 et 1487 ; A. des 25 et 27, p. 3091 et 3107 ; M., *ibid.*) Symph., J. B. Janson. — Scène ital., G. Giordanello ch. Nonnini. — Conc. clar. comp. et ex. Michel. — Air ital. ch. Mlle Buret aînée. — Nouv. conc. vcelle comp. et ex. [J. L.] Duport. — *La Nativité*, Gossec (Mlle Méliancourt, Rousseau.) — Conc. von demandé, Jarnowich ex. Guérillot. — Scène ital., Jomelli ch. Mme Saint-Huberti.

1784

1117. 2 févr. (JP. des 31 janv. et 2 févr., p. 135 et 147 ; A. des 30 janv. et 2 févr., p. 271 et 303 ; M., févr., p. 81.) I) Nouv. symph., Vogel (solo de cor dans le 2e mouvement ex. Lebrun.) — Air ital., ch. Nonnini. — Son. (JP. et A.), conc. (M.) pfe, Kuffner ex. Mlle Guédon (1re fois.) — Conc. cor comp et ex. Othon Vandenbrock. — Mgch.,

Sacchini (Mme Saint-Huberti, Mlles Buret et Méliancourt, Laïs, Chéron, Murgeon.) — Nouv. symph. pour la harpe, Krumpholz ex. Mme Krumpholz. — II) Nouv. symph., Davaux. — *O salutaris*, Gossec ch. Laïs, Chéron et Rousseau. — Conc. von ex. Guérillot. — Air ital. ch. Mme Saint-Huberti.

1118. 25 mars. (JP. des 23, 25 et 27, p. 371, 379 et 389 ; A. des 22 et 25, p. 764 et 787 ; M., avr., p. 33.) Nouv. symph., Haydn. — Air ital., Anfossi ch. Mme Castello (Castelnau], ARM. — Conc. bon comp. et ex. Devienne (1re fois.) — *La Sortie d'Egypte*, [H. Jos.] Rigel (Mlles Buret aînée et Gazet, Chéron, Rousseau.) — Conc. clar. ex. Michel. — Air ital., Sacchini ch. Mlle Buret aînée. — Conc. von comp. et ex. Blasius (1re fois.) — Rondo ital., ch. Mme Castello.

1119. 28 mars (JP. du 28 mars et du 4 avr., p. 393 et 421 ; A. des 26 et 28 mars, p. 803 et 826.) Nouv. symph., Haydn. — Scène ital., Paisiello ch. Nonnini. — Conc. vcelle comp. et ex. Bréval. — Air angl., paroles et mus., ch. Mme Lionelli (1re fois.) — Conc. harpe ex. Mme Krumpholz. — Mélodrame, paroles et musique de M*** (JP. et A. des 26 et 28) ; pas ex., Laïs étant enrhumé et remplacé par symph., Haydn. — Conc. von, Jarnowich ex. Guérillot. — Rondo ital., Rauzini ch. Mme Lionelli.

1120. 1er avr. (JP. des 31 mars, 1er et 4 avr., p. 403, 410 et 421 ; A. des 30 mars et 1er avr., p. 843 et 859.) Symph., Haydn. — Air ital., Sacchini (A. du 30, JP. du 31 mars), Bertoni (*id.* du 1er avr.) ch. Mlle Vaillant. — Conc. flûte, Vogel ex. Hugot. — Air ital., Anfossi ch. Mme d'Orcetti. — Conc. clv., Kozeluck ex. Mlle Paradis. — *Jephté*, orat. (paroles de Dancourt), [H. Jos.] Rigel : Mlle Méliancourt, Laïs, Rousseau. — Conc. von, Frantzl ex. Gervais (1re fois.) — Rondo ital., Misliweck ch. Mme d'Orcetti.

1121. 4 avr. (JP. du 4, p. 421 ; A. des 3 et 4, p. 875 et 891.) Symph., Haydn. — Air ital., Sacchini ch. Mlle Vaillant. — Conc. clar. ex. Michel. — Air ital. ch. Nonnini. — Conc. clv. ex. Mlle Paradis. — Air angl., paroles et mus., ch. Mme Lionelli. — Conc. vcelle comp. et ex. [J. L.] Duport. — *Jephté*, [H. Jos.] Rigel : Mlle Méliancourt, Laïs, Chéron.

1122. 5 avr. (JP. du 5, p. 426 ; A. du 5, p. 900.) Symph., Haydn. — Air ital., ch. Mme Castello. — Son. en symph. pour pfe, Le Vasseur ex. par sa sœur (1re fois.) — Scène ital., Guglielmi ch. Nonnini. — Conc. flûte comp. et ex. Graeff (1re fois.) — Nouv. motet, Le Preux : Laïs, Rousseau, Chéron, Murgeon. — Conc. von ex. Gervais. — Scène ital., Sacchini ch. Mlle Buret aînée.

1123. 6 avr. (JP. du 6, p. 430 ; A. du 6, p. 907.) Symph., Richter. — Nouv. air angl. ch. Mme Lionelli. — Conc. bon comp. et ex. Devienne. — Scène ital., Paisiello ch. Nonnini. — Morceaux pour harpe, pfe et von ex. Mlles et M. Roze [sœurs aînée et cadette et frère]. — *Domine salvum fac regem* sans accomp., Gossec ch. Laïs, Rousseau et Chéron. — Conc. von ex. Dumas (1re fois.) — Air ital. ch. Mlle Buret.

1124. 7 avr. (JP. du 7, p. 434 ; A. du 7, p. 915.) Symph., Haydn. — Air ital., Schuster ch. Mlle Vaillant. — Nouv. conc. clar., Vogel ex. Michel. — Scène ital. Piccini ch. Mlle Buret. — Conc. clv., Kozeluck ex. Mlle Paradis. — Scène ital., Piccini ch. Mme Saint-Huberti. — Conc. von ex. Guérillot. — *Stabat*, Haydn, 1re partie : Mme Saint-Huberti, Laïs, Rousseau, Chéron.

1125. 8 avr. (JP. du 8, p. 438 ; A. du 8, p. 923.) I) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Buret. — Conc. clv. comp. et ex. Le Pin. — *O salutaris*, Gossec ch. Laïs, Chéron et Rousseau. — Conc. vcelle comp. et ex. Bréval. — II) 1er conc. harpe de l'op. IV, Krumpholz ex. Mme Krumpholz. — Air ital. ch. Mme Saint-Huberti. — Conc. von, Frantzl, ex. Gervais. — *Stabat*, Haydn, 2e partie : Mme Saint-Huberti, Rousseau, Laïs, Chéron, Murgeon.

1126. 9 avr. (JP. du 9, p. 442 ; A. du 9, p. 932.) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Vaillant. — Conc. clv., Kozeluck ex. Mlle Paradis. — Air ital. ch. Mlle Buret. — Nouv. conc. vcelle comp et ex. [J. L.] Duport. — Hiér. (paroles de Voltaire), Cambini : Rousseau. — Conc. von ex. Guérillot. — *Stabat,* Pergolèse ch. Mme Saint-Huberti et Laïs.

1127. 10 avr. (JP. du 10, p. 446 ; A. du 10, p. 940.) Symph., Rosetti. — Air angl. ch. Mme Lionelli. — Nouv. conc. flûte comp. et ex. Graeff. — *Regina coeli,* [H. Jos.] Rigel : Mlle Méliancourt. — Symph. concte à 2 harpes ex. Krumpholz et Mme Krumpholz. — Air ital. ch. Mlle Buret aînée. — Symph. concte [2 vons], Davaux ex. Guérillot et Gervais. — Scène ital., Paisiello ch. Mme Saint-Huberti.

1128. 11 avr. (Pâques.) (JP. du 11, p. 450 ; A. du 11, p. 955.) Symph., Haydn. — Air ital., Schuster ch. Mlle Vaillant. — Nouv. conc. clv., Kozeluck ex. Mlle Paradis. — *O salutaris,* Gossec ch. Laïs, Chéron et Rousseau. — Conc. vcelle comp. et ex. [J. L.] Duport. — Scène ital., Piccini ch. Mlle Buret aînée. — Conc. von ex. Guérillot. — *Domine salvum,* Gossec ch. Laïs, Rousseau et Chéron (2e fois.)

1129. 12 avr. (JP. du 12, p. 454 ; A. du 12, p. 964.) Symph., J. B. Janson. — *Regina coeli* pour basse, Hasse : Chéron. — Conc. bon comp. et ex. Devienne. — Air ital. ch. Nonnini. — Conc. clar., Vogel ex. Michel. — *La Destruction de Jéricho,* [H. Jos.] Rigel : Laïs. — Conc. von, Frantzl ex. Gervais. — Air ital., Jomelli ch. Mme Saint-Huberti.

1130. 13 avr. (JP. du 13, p. 458 ; A. des 13 et 15, p. 972 et 987.) Nouv. symph., Brunetti. — Air ital., ch. Mme Lionelli. — Conc. flûte comp. et ex. Graeff. — Nouv. scène ital., Kozeluck ch. Mme Saint-Huberti avec accomp. de clv. obl. par Mlle Paradis. — Symph. pour harpe, Krumpholz ex. Mme Krumpholz. — Mgch., Le Preux (Laïs, Chéron, Rousseau.) — Symph. concte [2 vons], Davaux ex. Guérillot et Gervais. — Symph. où l'on s'en va, Haydn.

1131. 16 avr. (JP. du 16, p. 470 ; A. du 16, p. 995.) Symph., Gossec. — Air ital., Gluck ch. Mme Saint-Huberti. — Conc. clar. ex. Michel. — *O salutaris,* Gossec ch. Laïs, Chéron et Rousseau. — Conc. clv., Kozeluck ex. Mlle Paradis. — *La Sortie d'Egypte,* [H. Jos.] Rigel. — Conc. von comp. et ex. Bertheaume. — Symph., Haydn.

1132. 18 avr. (JP. du 18, p. 481 ; A. du 18, p. 1019.) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Vaillant. — Conc. clv., Kozeluck ex. Mlle Paradis. — Hiér., Le Preux : Laïs. — Conc. vcelle comp. et ex. [J. L.] Duport. — *Te Deum,* Gossec (Mlle Vaillant, Laïs, Chéron, Rousseau, Murgeon.) — Symph. concte [2 vons], Davaux ex. Guérillot et Gervais. — Symph., Toeschi.

1133. 20 mai (Asc.) (JP. des 18 et 20, p. 609 et 617 ; A. des 18 et 20, p. 1315 et 1339 ; M., mai, p. 220.) Symph., Haydn. — Nouv. air ital. ch. Mlle Vaillant. — Conc. pfe organisé comp. et ex. Mlle Candeille. — *Samson,* Cambini : Mlle Vaillant, Chéron, Rousseau. — Son. et airs harpe ex. Mlle Roze aînée avec accomp. de von par Roze son frère. — Air ital., Sacchini ch. Mlle Buret aînée. — Conc. von, de La Mothe ex. Gervais. — *Super flumina,* mgch., Lesueur (Chéron, Rousseau, Murgeon) (JP. et A.), non ex. (M.)

1134. 30 mai (Pent.) (JP. des 28 et 30, p. 649 et 657 ; A. des 28 et 30, p. 1411 et 1435.) Symph., Haydn. — Air ital., Sacchini ch. Mlle Buret. — Nouv. conc. von comp. et ex. Kreutzer. — Nouv. motet, Candeille ch. Martin, 1er chanteur du Th. de Marseille (1re fois.) — Nouv. conc. clv., Kozeluck ex. Mlle Paradis. — *Le Sacrifice d'Abraham,* Cambini : Mlle Vaillant, Laïs, Rousseau. — Symph. concte à 3 vons, Saint-George ex. Guérillot, Gervais et Kreutzer.

1135. 10 juin (Fête-Dieu.) (JP. des 8, 10 et 12, p. 693, 701 et 709 ; A. des 8 et 10, p. 1515 et 1531. M., juin, p. 134.) Symph., Candeille. — *Super flumina,* Lesueur (Rousseau, Chéron, Murgeon.) — Conc. clv., Kozeluck ex. Mlle Paradis. — Hiér., (paroles de

Moline), Le Preux : Laïs. — Conc. vcelle comp. et ex. Zandonati (1re fois.) — Air ital. ch. Mlle Vaillant. — Symph. concte 2 vons et flûte, Davaux, ex. Guérillot, Gervais et Devienne. — *O salutaris*, Gossec ch. Laïs, Rousseau et Chéron.

1136. 15 août. (JP. des 14, 15 et 17, p. 969, 973 et 981 ; A. du 15, p. 2151 ; M., août, p. 179.) Symph., Haydn. — Conc. cor de ch. ex. [J.] Pieltain. — Rondo, Sarti ch. Mme Mara. — Son. vcelle comp. et ex. Crosdill. — Nouv. hiér. (ou oratoire), (paroles de Moline), Le Preux : Chéron. — Conc. von, Viotti ex. Gervais. — Air ital., Schuster ch. Mme Mara. — Son. vcelle ex. Crosdill. — Air ital., Gresnick ch. Mme Mara.

1137. 8 sept. (JP. des 6, 8 et 11, p. 1062, 1067 et 1081 ; A. du 8, p. 2363.) Nouv. symph., J. B. Janson. — Air ital., Anfossi ch. Mme Mara. — Son. pfe organisé ex. Duchêne (1re fois.) — Nouv. motet, Désormeri : Laïs, Rousseau. — Nouv. conc. vcelle, Duport ex. Brunetti, jeune artiste, mus. Pce des Asturies. — Air angl., (paroles de Milton), Haendel ch. Mme Mara (déjà ch. par elle lors du jubilé du compositeur à Westminster.) — Symph. concte [2 vons], Davaux ex. Guérillot et Gervais. — Air, Rusti ch. Mme Mara.

1138. 1er nov. (JP. des 30 oct., 1er et 3 nov., p. 1279, 1287 et 1295 ; A. des 29 oct. et 1er nov., p. 2847 et 2879.) Symph., Haydn. — Hiér. sacr. (paroles de Voltaire), Cambini : Rousseau. — Conc. clar., Michel (A. du 29 oct.), Vogel (JP. et A. des 30 oct. et 1er nov.) ex. [X.] Lefèvre. — *In exitu*, nouv. mgch., Désormeri (Laïs, Chéron, Rousseau.) — Nouv. conc. von ex. Guérillot. — Hiér. (paroles de Moline), Le Preux : Laïs, — Nouv. conc. htb. ex. Sallantin, 1er flûtiste de l'Opéra. — *Domine salvum* sans accomp., Gossec ch. Chéron, Laïs et Rousseau.

1139. 8 déc. (JP. des 6, 8 et 10, p. 1434, 1451 et 1459 ; A. des 6, 8 et 10, p. 3231, 3246 et 3262 ; M., déc., p. 131.) Symph., Rosetti. — Air ital., Maio ch. Mlle Wendling, 16 ans (1re fois.) — Nouv. conc. htb. ex. Sallantin. — Hiér. (paroles de Moline), Le Preux : Rousseau (A. du 6) ; *Christe redemptor* à 2 v., Gossec ch. Chéron et Laïs (JP. et A. du 8.) — Nouv. conc. von comp. et ex. Bertheaume. — *Les Israélites poursuivis par Pharaon*, Mlle de Beaumesnil : Chéron, Rousseau, Laïs remplacé par Legros. — Symph. avec cors et htb. obl., Haydn. — Air ital., Martini ch. Mlle Wendling.

1140. 24 déc. (JP. des 23, 24 et 27, p. 1515, 1521 et 1535 ; A. des 21 et 23, p. 3374 et 3390 ; M., janv. 1785, p. 81.) Symph., Haydn. — Nouv. air ital., Piccini ch. Mlle Windling (A. du 21) ; Motet Désormeri : Laïs, Rousseau (A. du 23, JP.) — Conc. mandoline comp. et ex. Gervasio (1re fois.) — Air ital., Saccini ch. Mme Mara (A. du 23, JP.) — Conc. clar. ex. [X.] Lefèvre. — Mgch., J. B. Janson (Laïs, Rousseau), 1re exéc. — Conc. von, Capron ex. Mme Gautherot. — Nouv. rondo ital., Piccini ch. Mlle Wendling (A. du 21) ; *Si t'intendo*, rondo, Naumann ch. Mme Mara (A. du 23, JP.) — *Les Israélites poursuivis par Phararon*, Mlle de Beaumesnil : Rousseau, Laïs, Chéron (A. du 21.)

1141. 25 déc. (JP. des 25 et 27, p. 1525 et 1535 ; A. du 25, p. 3406 ; M., *ibid.*) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Buret aînée. — Conc. htb. ex. Sallantin. — Air ital., Rusti ch. Mme Mara. — Airs harpe ex. Cousineau. — *Fin de la captivité de Babylone*, orat., Ragué : Mlle Buret aînée, Laïs, Rousseau (1re exéc.) — Conc. von, Viotti ex. Gervais. — Air ital., Gresnick ch. Mme Mara.

1785

1142. 2 févr. (JP. des 29 janv., 2 et 4 févr., p. 123, 139 et 147 ; A. des 28 janv. et 2 févr., p. 262 et 310 ; M., févr., p. 123.) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Windling. — Conc. von comp. et ex. Giuliano (1re fois.) — Air ital., Anfossi ch. Giulani, 1er ténor du Th. de Lisbonne. — Conc. flûte comp. et ex. Hugot (JP. et A. des 28 et 29) ; conc. bon comp. et ex. Devienne (*id.* du 2 févr.) — Hiér., Le Preux : Chéron. — Conc. von,

comp. et ex. Danner (1re fois.) — Rondo ital., Schuster ch. Giulani. — Symph. concte von, vcelle, clar. et bon obl., Cambini ex. A. J., B., G. H. et Ant. Romberg.

1143. 13 mars (JP. des 10, 13 et 17 mars, p. 285, 297 et 313 ; A. des 10, 13 et 15, p. 647, 686 et 703.) Symph., Haydn. — Air ital., [J. C.] Bach (JP. et A. du 10), Sacchini (*id.* du 13) ch. Mlle Buret aînée. — Symph. concte cor et bon, Devienne jeune ex. Lebrun et l'auteur. — Air ital., Fr. Bianchi ch. David (1re fois.) — Conc. clar. ex. Soler. — *Stabat*, Haydn, fragments de la 1re partie (JP. et A. du 10) ; *La Destruction de Jéricho* [H. Jos.] Rigel : Mlles Buret et Gazet, Laïs (*id.* du 13) — Symph. concte, Fiorillo ex. Danner et Giuliano. — Air ital., D. Cimarosa ch. David.

1144. 15 mars. (JP. des 14, 15 et 17, p. 301, 306 et 313 ; A. des 14 et 15, p. 696 et 703.)Symph., Haydn. — *Jérémie*, hiér. (paroles de Moline), Le Preux : Rousseau. — Conc. flûte comp. et ex. Hugot. — Air ital., Paisiello ch. David. — Symph. concte von, vcelle, clar. et bon ex. A.J., B., G. H. et Ant. Romberg. — Air ital., Naumann ch. Mlle Wendling. — Symph. concte [2 vons], Davaux ex. Guérillot et Gervais. — Air ital. comp. et ex. David, bissé.

1145. 18 mars. (JP. des 16 et 18, p. 309 et 318 ; A. des 16 et 18, p. 711 et 727.) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Windling. — Conc. clar. ex. [X.] Lefèvre. — Air ital., Sarti ch. David. — Conc. vcelle ex. B. Romberg. — Orat., Mlle de Beaumesnil : Laïs, Rousseau, Chéron. — Conc. von comp. et ex. Giuliano. — Nouv. air ital., Giordanello ch. David.

1146. 20 mars. (JP. des 19 et 20, p. 322 et 326 ; A. des 19 et 20, p. 735 et 751. Nouv. symph., J. B. Janson, dont le 2e mouvement est un andante et le finale n'est pas un rondo. — Hiér., Le Preux : Laïs. — Conc. von comp. et ex. Danner. — Air ital., Paisiello ch. David. — Conc. vcelle comp. et ex. [J. L.] Duport. — Air ital. ch. Mlle Windling. — Symph. concte htb. et cor, Bréval ex. Sallantin et Lebrun. — Air ital., Cimarosa, demandé, ch. David.

1147. 21 mars (JP. du 21, p. 330 ; A. du 21, p. 760.) Symph., Kozeluck. — Air ital. ch. Mlle Windling. — Conc. clar. ex. Solers. — Hiér. (paroles de Moline), Le Preux : Chéron. — Conc. von Frantzl ex. Gervais. — Air ital. ch. Mlle Buret aînée. — Conc. htb. ex. Sallantin. — *La Sortie d'Egypte*, [H. Jos.] Rigel. — Mlles Buret aînée et Gazet, Rousseau et Chéron ch. dans le concert.

1148. 22 mars. (JP. des 22 et 24, p. 334 et 341 ; A. du 22, p. 767.) Symph., A. Mozart. — Hiér. (paroles de Voltaire), Cambini : Rousseau. — Conc. clv. comp. et ex. Vion (1re fois.) — Air ital. ch. Mlle Buret aînée. — Conc. flûte ex. Hugot. — Ode sacrée (paroles de J. B. Rousseau), Lesueur : Rousseau, Laïs, Chéron (1re exéc.) — Conc. von ex. Guérillot. — Air ital. ch. Mlle Wendling.

1149. 23 mars. (JP. des 23 et 24, p. 338 et 341 ; A., du 23, p. 775.) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Windling. — Conc. harpe comp. et ex. Cousineau. — Air ital., Gresnick ch. David. — Nouv. conc. clar., Vogel ex. [X.] Lefèvre. — *Stabat*, Haydn, 1er partie : Laïs, Rousseau, Chéron. — Conc. von ex. Danner. — Air ital., Rusti ch. David.

1150. 24 mars. (JP. du 24, p. 342 ; A. du 24, p. 791.) Symph., Toeschi. — *Stabat*, Haydn, 2e partie : Laïs, Chéron, Rousseau, Murgeon. — Conc. htb. ex. Sallantin. — Nouv. air ital. ch. David. — Conc. von ex. Guérillot. — *O salutaris*, Gossec ch. Laïs, Chéron et Rousseau. — Symph. concte von, vcelle, clar. et bon ex. A. J., B., G. H. et Ant. Romberg. — Nouv. air ital. ch. David.

1151. 25 mars. (JP. du 25, p. 346 ; A. du 25, p. 800.) Symph., [S.] Leduc. — *Stabat*, Haydn, fragments de la 1re partie : Laïs, Chéron, Rousseau. — Conc. bon comp. et ex. Devienne. — Air ital., Bianchi ch. David. — Conc. von ex. Gervais. — *Stabat*, Haydn, fragments de la 2e partie. — Symph. concte htb. et cor, Bréval ex. Sallantin et Lebrun. — Air ital., Giordaniello ch. David.

1152. 26 mars. — (JP. du 26, p. 350 ; A. du 6, p. 808.) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Windling. — Conc. pfe, Haydn ex. Mlle Landrin, 9 ans. — Hiér. (paroles de Moline), Le Preux : Chéron. — Nouv. conc. clar., Vogel ex. [X.] Lefèvre. — *Le Retour de Tobie chez son père*, orat., Chardini : Mlle Gavaudan cadette, 1re fois, Rousseau, Chéron. — Conc. von ex. Giuliano. — Air ital. ch. Mlle Windling.

1153. 27 mars. (JP. du 27, p. 353 ; A. du 27, p. 823.) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Buret aînée. — Conc. von, Viotti ex. Gervais. — Air ital. comp. et ch. David. — Nouv. symph. concte htb. et cor, Bréval aîné ex. Sallantin et Lebrun, 1re fois (A.). 2e fois (JP.) — Rondo ital., Cimarosa ch. David. — Symph. concte [2 vons], Davaux ex. Guérillot et Gervais. — Air ital., Paisiello ch. David.

1154. 28 mars JP. du 28, p. 358 ; A. du 28, p. 831.) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Buret aînée. — Conc. clar. comp. et ex. Solers. — Air ital. avec introduction de symph., Salieri ch. David. — Conc. von, Jarnowich ex. Mme Gautherot. — *La Sortie d'Egypte*, [H. Jos.] Rigel (Mlle Buret aînée. Chéron, Rousseau.) — Symph. concte [htb. et bon] [1], Devienne ex. Sallantin et l'auteur. — Air ital. ch. David.

1155. 29 mars. (JP. du 29, p. 362 ; A. du 29, p. 840.) Symph., Haydn. — Hiér. (paroles de Moline), Le Preux : Chéron. — Son. harpe comp. et ex. Cousineau. — Air ital. ch. David. — Conc. von ex. Ant. Romberg. — Air ital. ch. Mlle Buret aînée. — Symph. concte flûte et bon, Lejeune, mus. chap. roi, ex. Hugot et Devienne. — Nouv. air ital. ch. David.

Compte-rendu global des concerts des derniers jours dans JP. du 1er avr. p. 373.

1156. 1er avr. (JP. du 1er, p. 370 ; A. du 1er, p. 863.) Symph., Haydn. — Air, Sarti ch. Mlle Buret aînée. — Conc. von comp. et ex. Giuliano. — Air ital. ch. David. — Conc. vcelle comp. et ex. [J. L.] Duport. — *Stabat*, Pergolèse ch. David et Beauvalet. — Symph. concte von, vcelle, clar et bon ex. A. J., B., H. G. et Ant. Romberg.

1157. 3 avr. (JP. des 2 et 3, p. 377 et 381 ; A. des 2 et 3, p. 872 et 886.) Symph., Haydn. — Mgch., Le Preux (Chéron, Rousseau, Chardini.) — Conc. clar. ex. Soler. — Air ital., Sarti ch. David. — Nouv. symph. concte htb. et bon, Devienne ex. Sallantin et l'auteur. — Air ital. ch. Mlle Buret aînée. — Conc. von ex. Guérillot. — Air ital. ch. David. (A. et JP. des 2 et 3) ; David indisposé n'a pas ch. (JP. du 6.)

1158. 4 avr. (JP. du 4, p. 385 ; A. du 4, p. 895.) Symph., Haydn avec cors et htb. obl. — Air ital. ch. Beauvalet. — Conc. flûte ex. Hugot. — Air ital. ch. Mlle Buret aînée. — Conc. vcelle comp. et ex. [J. L.] Duport. — Hiér. (paroles de Moline), Le Preux : Laïs. — Symph. concte htb. et cor, Bréval ex. Sallantin et Lebrun. — *O salutaris*, Gossec ch. Laïs, Chéron et Rousseau. — Symph., Sterkel.

Vacance des spectacles (mars-avril) : comptes-rendus globaux dans M., mars, p. 178 et avr. p. 120.

1159. 5 mai (Asc.) (JP. des 3 et 5, p. 501 et 509 ; A. des 3 et 5, p. 1183 et 1199 ; M., 7 mai, p. 76.) Nouv. symph., [C. Fr.] Abel. — Air ital. ch. Mlle Buret aînée. — Conc. von comp. et ex. Mme Sirmen. — Motet, Schuster : Laïs. — Conc. clar. comp. et ex. Soler. — Nouv. hiér. (paroles de Moline), Le Preux : Rousseau. — Conc. von comp. et ex. Mme Sirmen. — Rondo ital. ch. Mlle Buret aînée. — Symph., Sterkel.

1160. 15 mai (Pent.) (JP. des 14, 15 et 17, p. 545, 549 et 558 ; A. des 14 et 15, p. 1287 et 1303.) I) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Buret aînée. — Son. pfe ex. Mlle Willieaume (11 ans, 1re fois), avec accomp. de von obl. par Mme Gautherot aînée. — Motet, Schuster : Laïs (2e fois.) — II) Symph., Haydn. — *Salve Regina*, Maio ch. Rousseau. — Conc. von, Viotti ex. Mme Sirmen. — Air ital. ch. Mlle Buret aînée.

---

1. Cf. no 1157.

1161. 26 mai (Fête-Dieu.) (JP. des 25 et 26, p. 597 et 601 ; A. des 25 et 26, p. 1415 et 1423.) Nouv. symph., [C. Fr.] Abel. — Air ital. ch. Mlle Buret aînée. — Conc. harpe, Krumpholz ex. Mlle Roze. — Ode (paroles de J. B. Rousseau), Lesueur, fragments : Laïs. — II) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Buret aînée. — Conc. von, Viotti ex. Mme Sirmen. — *O salutaris*, Gossec ch. Rousseau, Laïs et Chéron.

1162. 15 août. (JP. des 14 et 15, p. 937 et 942 ; A. des 14 et 15, p. 2191 et 2220 ; M., août, p. 187.) I) Symph., Haydn. — Air ital., Sacchini ch. Mlle Vaillant. — Conc. harpe, Krumpholz ex. Mlle Rose. — Air, Cimarosa ch. Babini (1re fois.) — Reichardt fait ch. 2 chœurs latins de sa comp. — II) Reichardt fait ex. une symph. de sa comp. — Reichardt fait ch. par Mlle Vaillant un air ital. de sa comp. — Conc. von comp. et ex. Kreutz. — Air ital., Sarti ch. Babini (JP. et A. du 15.) — *O salutaris*, Gossec ch. Rousseau, Laïs et Chéron.

1163. 8 sept. (JP. des 7, 8 et 10, p. 1035, 1037 et 1044 ; A. des 7 et 8, p. 2407 et 2415 ; M., sept., p. 139.) I) Symph., Cherubini. — Air, Cherubini ch. Babini. — Con. pfe, Haydn (JP. et A. du 7), Stamitz (*id.* du 8), ex. Mlle Landrin. — 2 chœurs, Reichardt (JP. et A. du 7) ; air ital. probablement de *Thisbé*, Reichardt ch. Mme Saint-Huberti (*id.* du 8 et M.) — II) Symph., Candeille. — Air ital., Cherubini ch. Babini. — Conc. von, Viotti ex. Bouvier, mus. chap. duc de Parme. — *La Passion* (paroles de Métastase), Reichardt, fragments (Mme Saint-Huberti et chœur final (JP. et A. du 8 et M.) — Air ital., Cherubini ch. Babini. — Le concert ne comprend que des nouveautés (JP.)

1164. 1er nov. (JP. des 31 oct. et 1er nov., p. 1256 et 1259 ; A. des 31 oct. et 1er nov., p. 2912 et 2918.) I) Symph., Haydn. — Nouv. rondo ital., Tarchi ch. Mlle Vaillant. — Conc. pfe comp. et ex. Mlle Candeille. — II) Conc. cor de ch. ex. Hey, mus. chambre Pce de Saxe-Weimar (1re fois.) — Air ital., Traetta ch. Beauvalet. — Nouv. conc. von comp. et ex. Fodor. — Nouv. air ital., Paisiello ch. Mlle Vaillant. — Symph., Haydn.

1165. 8 déc. (JP. des 6, 8 et 10, p. 1403, 1411 et 1420 ; A. des 6 et 8 ,p. 3255 et 3270 ; M., déc. p. 127.) Symph., H. Jos. Rigel. — Motet, Désormery : Rousseau, Chardini. — Nouv. symph. concte 2 cors, Lebrun ex. Domnich et l'auteur. — air ital., Anfossi ch. Mlle F. Renaud. — Symph. très connue, Haydn. — Hiér. imité du ps. 149 (paroles de Moline), [F.] Tomeoni : Chardini. — Conc. von, Viotti ex. Alday. — Air ital., Sacchini ch. Mlle R. Renaud. — Symph., Sterkel.

1166. 24 déc. (JP. des 22 et 24, p. 1475 et 1483 ; A. des 22 et 24, p. 3407 et 3423.) Symph., J. B. Janson. — Air ital., Piccini ch. Mlle Vaillant. — Conc. clar. comp. et ex. Soler. — Nouv. air ital., Salieri ch. Mlle Renaud. — Conc. von, Jarnowich ex. Mme Gautherot. — *Samson*, Cambini : Mlle Saint-James, Rousseau, Chardini. — Conc. cor de ch., Devienne ex. Lebrun. — Air ital., Anfossi ch. Mlle Renaud. — Nouv. symph., Cimarosa.

1167. 25 déc. (JP. du 25, p. 1488 ; A. du 25, p. 3439.) Symph., Haydn. — Nouv. air ital., Piccini ch. Mlle R. Renaud. — Nouv. conc. bon comp. et ex. [E.] Ozi. — Air ital., Salieri ch. Mlle R. Renaud. — Airs connus arrangés pour 2 cors ex. Lebrun et Domnich. — Hiér. fr. (paroles de Moline), [F.] Tomeoni : Chardini. — Conc. von comp. et ex. Kreutzer. — *La Sortie d'Egypte*, [H. Jos.] Rigel (Mlle Saint-James, Rousseau, Chardini.)

1786

1168. 2 févr. (JP. des 31 janv., 2 et 4 févr., p. 127, 136 et 143 ; A. des 31 janv. et 2 févr., p. 279 et 295.) I) Symph., Rosetti. — Air ital., Piccini ch. Mlle R. Renaud. — Nouv. symph. concte (ou quatuor concertant) pfe, clar., cor et bon obl., Candeille ex. Mlle Candeille, Soler, Lebrun et [E.] Ozi. — *Le Bonheur du juste*, hymne (paroles de

Mlle Candeille), Candeille : Rousseau, Laïs, Chéron. — II) Symph., Haydn. — Duo ital., Misliweschek ch. Mlle Renaud. — Nouv. conc. von comp. et ex. P. Alday. — *O salutaris*, Gossec ch. Chéron, Laïs, et Rousseau.

1169. 25 mars. (JP. des 23, 25 et 27, p. 331, 339 et 351 ; A. des 22 et 25, p. 735 et 767.) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Vaillant. — Conc. pfe comp. et ex. Hermann (1re fois.) — Air ital., Rusti ch. David. — Nouv. symph. conc^te^ clar. et bon, [E.] Ozi ex. Soler et l'auteur. — Nouv. hiér. (paroles de Moline), [F.] Tomeoni : Chéron. — Conc. von comp. et ex. Kreutzer. — *Cantabile* ital., Giordaniello ch. David. — Symph., A. Mozart.

1170. 2 avr. (JP. des 30 mars et 2 avr., p. 363 et 374 ; A. des 30 mars et 2 avr., p. 815 et 845.) Nouv. symph., Haydn. — *Carmen seculare*, Philidor, fragments de la 1re partie : Laïs, Rousseau, Chéron. — Conc. harpe, Krumpholz ex. Mlle [S.] Descarcins, 12 ans (1re fois.) — Nouv. air ital. ch. David. — Symph. conc^te^ 2 cors, Lebrun ex. Domnich et l'auteur. — *Carmen seculare*, Philidor, fragments de la 2e partie. — Nouv. conc. von comp. et ex. Fodor. — Nouv. air ital. ch. David.

1171. 5 avr. (JP. des 3 et 5, p. 379 et 388 ; A. des 3 et 5, p. 856 et 870.) I) Nouv. symph., Ragué. — Hiér. H. M. Berton : Rousseau .— Conc. von, Fodor ex. Wauthy (1re fois.) — Air ital. ch. Mme Tomeoni (1re fois.). — II) Nouv. symph., Cannabich. — Ode sacrée (paroles de J. B. Rousseau), Lesueur, fragments : Laïs. — Conc. clar. comp. et ex. Michel. — Air ital. ch. Mlle Tomeoni.

1172. 7 avr. (JP. du 7, p. 395 ; A. du 7, p. 895.) I) Symph., Haydn. — Hiér. (paroles de [J. B.]Rousseau), Lesueur : Chéron. — Conc. cor de ch. comp. et ex. Lebrun. — Nouv. air ital. ch. David. — II) Symph. conc^te^ von, vcelle, flûte, htb. et cors de ch. obl., Haydn ex. Bertheaume, [J. L.] Duport, Duverger, André et Lebrun [1]. — *Carmen seculare*, Philidor, fragments de la 1re partie : Laïs, Rousseau, Chéron. — Conc. von, Viotti ex. Alday. — Air ital. ch. David.

1173. 9 avr. (JP. des 8 et 9, p. 400 et 404 ; A. des 8 et 9, p. 903 et 919.) I) Symph., Haydn. — Air ital., Piccini ch. Mlle Vaillant. — Nouv. conc. bon comp. et ex. [E.] Ozi. — Air ital. ch. David. — II) Conc. vcelle comp. et ex. [J. L.] Duport. — Nouv. hiér. (paroles de [J. B.] Rousseau), Lesueur : Chéron. — Nouv. conc. clar. comp. et ex. Michel. — Air ital. ch. David.

1174. 10 avr. (JP. du 10, p. 408 ; A. du 10, p. 928.) I) Symph., Mozart. — Air ital., Sarti ch. Mme Tomeoni. — Conc. pfe, Mozart ex. Mlle Willieaume. — Hiér. (paroles de Moline), H. M. Berton : Rousseau. — II) Symph., Haydn. — Air ital., Cimarosa ch. Mme Tomeoni. — Conc. von, Jarnowich ex. Mme Gautherot. — *Dilexi*, mgch., Lesueur (Chéron, Rousseau.)

Compte-rendu des concerts du 2 au 9 ou 10 dans JP. du 11, p. 412 qui précise que durant cette période il a été donné 2 nouv. symphs de Haydn.

1175. 11 avr. (JP. du 11, p. 412 ; A. du 11, p. 935.) I) Symph., Dittersdorff. — Air ital., ch. Mlle Vaillant. — Conc. von Viotti ex. Bouvier. — Air ital., Cimarosa ch. Mlle Tomeoni. — II) Symph. conc^te^ von, vcelle, flûtes, htb., cors de ch. et cb. obl., Haydn. — Rondo ital. ch. Mlle Vaillant. — Conc. clar. ex. Barbay, mus. régiment des Gardes suisses (1re fois.) — *Samson*, Cambini : Mlle Saint-James, Chéron, Rousseau.

1176. 12 avr. (JP. du 12, p. 943 ; A. du 12, p. 416.) I) Symph., Haydn. — Scène (paroles de [J. B.] Rousseau), Lesueur ch. Chéron. — Conc. bon comp. et ex. [E.] Ozi. — Air ital., Cimarosa ch. David. — II) Morceaux pour 2 cors de ch. ex. Lebrun et

---

1. D'après JP. du 11, p. 412.

Domnich. — Hymne de Racine, Lesueur ch. Rousseau. — Nouv. conc. von comp. et ex. Kreitz. — *Stabat*, Pergolèse ch. David et Laïs.

1177. 13 avr. (JP. du 13, p. 420 ; A. du 13, p. 951.) I) Symph., Haydn. — *Stabat*, Haydn, fragments de la 2e partie : Chéron, Laïs, Rousseau. — Son. harpe ex. Vernier fils. — Nouv. air ital., Sacchini ch. David. — II) Symph. concte von, vcelle, flûte, htb., cors obl., Haydn. — *Stabat*, Haydn, 2e partie. — Symph. concte [2 vons] Bertheaume ex. l'auteur et Grasset. — Air ital., Cimarosa ch. David.

1178. 14 avr. (JP. du 14, p. 429 ; A. du 14, p. 968.) I) Symph., Haydn. — Scène (paroles de J. B. Rousseau), Lesueur ch. Laïs. — Conc. clar. comp. et ex. Michel. — Nouv. air ital. ch. David. — II) Symph. concte cor et bon, Devienne ex. Lebrun et [E.] Ozi. — Nouv. scène (paroles de Racine), Lesueur ch. Chéron. — Conc. von demandé, Jarnowich ex. Mme Gautherot. — *Stabat*, Pergolèse, fragments ch. David et Laïs.

1179. 15 avr. (JP. du 15, p. 428 ; A., du 15, p. 976.) I) Symph., Toeschi. — *Regina coeli*, [H. Jos.] Rigel : Mlle Méliancourt, Rousseau. — Son. harpe ex. Mlle Dorison, 10 à 11 ans, avec accomp. de von par Rose fils. — Air ital. ch. Mlle Vaillant. — II) Nouv. symph., Haydn. — Fragments des Poésies sacrées de Corneille, Lesueur : Rousseau, Laïs, Chéron (1re fois.) — Symph. concte 2 cors, Lebrun ex. Domnich et l'auteur. — Air ital. ch. Mlle Vaillant.

1180. 16 avr. (Pâques.) (JP. du 16, p. 432 ; A. du 16, p. 991.) I) Symph., Haydn [1]. — Air ital. ch. Mlle Vaillant. — Conc. clar. comp. et ex. Michel. — Air ital. ch. David. — II) Symph. concte 2 vons, Bertheaume ex. l'auteur et Grasset. — Scène fr., (paroles de Moline), [H. M.] Berton ch. Rousseau. — Conc. vcelle comp. et ex. [J. L.] Duport. — Air ital. ch. David.

1181. 17 avr. (JP. du 17, p. 436 ; A. du 17, p. 1000.) I) Symph., J. B. Janson. — *Stabat*, Haydn, fragments de la 1re partie : Laïs, Chéron, Rousseau. — Symph. concte 2 flûtes ex. les frères Thurner, mus. Pce Frédéric de Wurtemberg (1re fois.) — Nouv. air ital. ch. David. — Conc. bon comp et ex. [E.] Ozi. — *Stabat*, Haydn, fragments de la 2e partie. — Conc. von, Viotti ex. Alday. — Air ital. ch. David.

Compte-rendu des concerts du 5 au 17 dans A. du 20, p. 1023.

1182. 18 avr. (JP. du 18, p. 440 ; A. du 18, p. 1008.) I) Nouv. symph., M***. — *Regina coeli* [H. Jos.] Rigel : Mlle Méliancour, Rousseau. — Conc. pfe, Kozeluck ex. Mlle Landrin. — Air ital. ch. Mlle Vaillant. — II) Symph., Haydn. — Duo ital., David. ch. Mlle Vaillant et l'auteur. — Conc. von comp. et ex. Kreitz. — Air ital. ch. David.

Compte-rendu des concerts du 9 au 18 avr. dans M., 19 avr., p. 242.

1183. 21 avr. (JP. du 21, p. 452 ; A. du 21, p. 1031 ; M., 6 mai, p. 38.) I) Symph., Haydn. — Nouv. scène (paroles de Moline), [H. M.] Berton ch. Laïs, — Symph. concte 2 flûtes ex. frères Thurner. — *Stabat*, David [en réalité Rispoli], 1re partie : Laïs, Chéron, Rousseau, David. — II) Conc. bon comp. et ex. [E.] Ozi. — Air ital. comp. et ch. David. — Conc. von, Jarnowich ex. Mme Gautherot. — *Stabat*, David. [Rispoli], 2e partie.

Compte-rendu des concerts du 15 au 21, dans JP. du 23, p. 460.

1184. 23 avr. (JP. des 22 et 23, p. 453 et 460 ; A. des 22 et 23, p. 1039 et 1055 ; M., *ibid.*) Symph., Haydn avec htb. et cors obl. — Scène fr. (paroles de Moline), [H. M.] Berton ch. Laïs (2e fois.) — Conc. clar. comp. et ex. Michel. — Air ital. ch. David. — II) Symph. concte von, vcelle, flûtes htb., cors obl., Haydn. — Scène fr., Lesueur ch. Rousseau. — Conc. vcelle comp. et ex. [J. L.] Duport. — Air ital. ch. David.

---

1. Selon M. du 19 avr., p. 242 il a été donné, pendant la période (du 9 au 17 avr. ?) 2 symphs de Haydn dont une nouv.

1185. 25 mai (Asc.) (JP. des 23, 25 et 27, p. 578, 587 et 603 ; A. des 23 et 25, p. p. 1359 et 1374 ; M., 5 juin, p. 29.) I) Symph., Haydn. — Motet comprenant un récit et un air à passages, Schuster : Laïs (1re exéc.) — Duo de harpes, Mayer ex. Mlles S. et C. Descarcins. — Nouv. air avec variations, Lamanière ex. C. Descarcins, harpe. — II) Symph., Haydn. — Hiér. déjà entendu (paroles de Moline), H. M. Berton : Rousseau. — Symph. conc^{te} 2 vons, Bertheaume ex. Grasset et l'auteur. — *Esther*, orat., Sacchini : Mlles Maillard et Dozon, Laïs, sous la direction de Rey. (1re exéc.)

1186. 4 juin (Pent.) (JP. des 1er et 4, p. 629 et 643 ; A. des 2 et 4, p. 1471 et 1494.) I) Symph., Haydn. — Scène fr., (paroles de J. B. Rousseau), Le Sueur ch. Laïs. — Conc. clar. comp. et ex. Michel. — II) Symph., Haydn. — Scène fr. (paroles de Corneille), Lesueur ch. Rousseau. — Symph. conc^{te} [2 vons], Davaux ex. Gervais et Guérillot. — *Esther*, Sacchini : Mlles Maillard et Dozon, Laïs.

1187. 15 juin (Fête-Dieu.) (JP. des 12, 15 et 17, p. 675, 687 et 695 ; A. des 12 et 15, p. 1575 et 1598.) I) Nouv. symph., Haydn. — Air ital., Sarti ch. Mme Cléry (1re fois.) — Duo harpes, Ragué ex. Mlles C. et S. Descarcins. — Son., [harpe] Burckhoffer ex. S. Descarcins. — Air en variations arrangé par Lamanière ex. C. Descarcins [harpe]. — II) Nouv. symph., Haydn. — Air ital., Naumann ch. Mme Cléry. — Symph. conc^{te} [2 vons], Davaux ex. Guérillot et Gervais. — *Esther*, Sacchini : Mlles Maillard et Dozon, Laïs.

1188. 15 août. (JP. des 13, 15 et 18, p. 931, 939 et 951 ; A. des 13 et 15, p. 2158 et 2174 ; M., août, p. 182.) I) Symph. avec htb. et cors obl., Haydn. — *Le Sacrifice de Jephté*, nouv. scène fr., Deshayes ch. Mlle Vaillant. — Ouv., Kuffner ex. sur le pfe par Mme Garnier-Canavas (JP. et A. du 13) ; son. pfe, Clementi ex. Mme Garnier-Canavas, 1re fois (*id.* du 15 et M.) — II) *Te Deum*, nouv. mgch., Philidor (Mme Cléry, Mlle Vaillant, Laïs.) — Symph., Haydn avec htb. et cors obl. (JP. et A. du 13) ; conc. clar., Michel ex. Graziosi, 1re fois (*id.* du 15.) — Rondo, Tarchi ch. Mme Garnier-Canavas. — Conc. von, de Lamothe ex. Gervais ; non ex. pour indisposition, remplacé par symph. conc^{te} 2 vons ex. Bertheaume et Grasset.

1189. 8 sept. (JP. des 5 et 8, p. 1023 et 1035 ; A. des 5, 8 et 10, p. 2367, 2390 et 2414.) I) Symph., Haydn. — *Le Sacrifice de Jephté*, Deshayes : Mlle Vaillant. — Son. et air varié harpe comp. et ex. Mlle Rose aînée. — Air ital., Rusti ch. Mme Mara. — II) Symph., Haydn. — Scène fr. [H. M.] Berton ch. Laïs. — Conc. von, de la Mothe ex. Gervais. — Air ital., Gresnick ch. Mme Mara.

1190. 1er nov. (JP. des 31 oct. et 1er nov., p. 1255 et 1259 ; A. des 31 oct. et 1er nov., p. 2878 et 2886 ; M., nov., p. 92.) I) Nouv. symph., Ragué. — Air ital., Misliwisceck ch. Mlle Cléry (JP. et A. du 31), Mlle Vaillant (*id.* du 1er.) — Conc. pfe, Kozeluch ex. Mlle André, 11 ans, (1re fois.) — Rondo ital., Sarti ch. Amantini. — Nouv. conc. harpe, F. Petrini ex. C. Descarcins. — Air ital. ch. Mlle Vaillant (JP. et A. du 31) ; air ital., Sarti ch. Babini (*id.* du 1er.) — Nouv. symph. conc^{te}, Bertheaume ex. l'auteur, Grasset et Lebrun. — Air ital., Gresnick ch. Amantini. — Symph. conc^{te} clar. et bon ex. frères Ludwig, 2e fois (JP. et A. du 1er.)

1191. 8 déc. (JP. des 7, 8 et 10, p. 1421, 1423 et 1437 ; A. des 7 et 8, p. 3238 et 3244 ; M., 2 déc., p. 179.) Sorte de concert à la mémoire de Sacchini (M.) I) Symph., Haydn. — *Te Deum*, Philidor (Laïs, Rousseau, Murgeon.) — Symph. conc^{te} de 2 cors de ch. ex. Lebrun et Domnich. — Rondo ital., Caruso ch. Mlle Silberbaur (1re fois.) — II) Scène fr. (paroles de Moline, Le Preux ch. Chéron. — Conc. vcelle, Duport ex. [J. H.] Levasseur (1re fois.) — *L'Ombre de Sacchini*, cant. sacrée (paroles de Moline), Lesueur ch. Rousseau. — *Esther*, Sacchini : Mme Chéron, Mlle Maillard, Laïs.

1192. 24 déc. (JP. des 22, 24 et 27, p. 1489, 1497 et 1513 ; A. des 22 et 24, p. 3382 et 3406 ; M., janv. 1787, p. 40.) I) Symph., Haydn. — Scène fr. (paroles de [J. B.] Rous-

seau), Lesueur ch. Leroux, ARM. — Duo harpe et pfe, Krumpholz ex. Mlles Rose. — Rondo, Le Pin et air, Petrini ex. par les mêmes. — Scène (paroles de Moline), [H. M.] Berton ch. Rousseau. — Conc. clar. comp. et ex. Wachter (1re fois.) — II Ouv. nouv., Magnelli. — Scène fr. (paroles de Dobilly), Gauthier ch. Laïs. — Conc. von comp. et ex. Mestrino (1re fois.) — *Les Fureurs de Saül*, orat. (paroles de Sedaine), Le Preux (1re exéc.)

1193. 25 déc. (JP. des 25 et 27, p. 1501 et 1513 ; A. du 25, p. 3415 ; M., *ibid.*) I) Symph., Haydn. — *Te Deum*, Philidor, fragments. — Conc. clar., Saint-George ex. Wachter (A.) ; conc. clar. comp. et ex. Wachter (JP. et M.) — Nouv. scène fr. [H. M.] Berton ch. Laïs et Rousseau. — Trio harpe, von et vcelle ex. C. Descarcins, Gervais et [J. L.] Duport. — Noël avec variations [pour harpe] ex. C. Descarcins. — *O salutaris*, Gossec ch. Rousseau, Laïs et Chéron. — Conc. von (le même que la veille) comp. et ex. Mestrino. — *La Sortie d'Egypte* [H. Jos.] Rigel avec des changements (Mme Chéron ch. un morceau ajouté, Rousseau, Chéron, Murgeon.)

1787

1194. 2 févr. (JP. des 1er, 2 et 4, p. 143, 145 et 155 ; A. des 1er et 2, p. 318 et 332. M., févr., p. 127.) I) Nouv. symph., Guénin (JP. et A.), déjà entendue (M.) — Air ital. ch. Huttenes (1re fois.) — Conc. pfe comp. et ex. Mlle de La Roche (1re fois.) — Nouv. scène fr., Vion ch. Laïs. — II) Nouv. conc. clar., de Saint-George ex. Wachter. — Scène fr., Le Preux ch. Rousseau. — Conc. vcelle, Duport ex. Levasseur. — *Esther*, Sacchini.

1195. 25 mars. (JP. des 23, 25 et 28, p. 355, 367 et 383 ; A. des 23 et 25, p. 822 et 846 ; M., avr., p. 32.) I) Symph., Pleyel (1re exéc.) — Scène fr., [H. M.] Berton ch. Rousseau (JP. et A. du 23.) — Symph. concte 2 htb ex. [Gaet.] Besozzi et [J. F.] Garnier (1re exéc.) — Air ital., Cimarosa ch. Babini. — II) Symph., Haydn. — Scène fr. (paroles de Moline), Le Preux ch. Chéron. — Symph. concte 2 vons, Bertheaume ex. l'auteur et Grasset. — Chœur fr. (ou orat.), Sacchini (Chardini remplaçant Laïs) (JP. et A. des 25 et 28). — Conc. cor de ch. comp. et ex. Punto (JP. et A. du 25.) — Air ital., Bianchi ch. Babini.

1196. 26 mars. (JP. du 26, p. 375 ; A. du 26, p. 856 ; M., *ibid.*) Symph., Pleyel, autre que le 25 (1re exéc.) — Conc. harpe ex. Mlle Rose aînée. — *Esther*, Sacchini : Mme Chéron, Mlle Méliancourt, Chardini. — Conc. cb. comp. et ex. Kempfer (1re fois.) — *Carmen seculare*, Philidor, fragments : Chéron. — Symph. concte 2 vons, Viottie x. Guérillot et Imbault (1re exéc.) — Sonnet de Desbareaux : *Grand Dieu tes jugements*, Vignola, Me de chap. en Pologne : Mlle Méliancourt, Chéron (1re exéc.)

1197. 30 mars. (JP. des 29 et 30, p. 388 et 391 ; A. des 29 et 30, p. 887 et 903.) Gde symph., Haydn. — *Carmen seculare*, Philidor, fragments de la 1re partie : Rousseau, Laïs, Chéron. — Airs pour la harpe ex. Mlle Dorison. — Nouv. air ital., Sarti ch. Babini. — Nouv. conc. clar. comp. et ex. Wachter. — *Carmen seculare*, Philidor, fragments de la 2e partie. — Nouv. conc. von comp. et ex. Mestrino. — Air ital., D. Cimarosa ch. Babini.

1198. 1er avr. (JP. des 31 mars et 1er avr., p. 395 et 400 ; A. des 31 mars et 1er avr., p. 911 et 927.) Symph., Haydn, avec cors et htb. obl. — Scène fr. (paroles de Moline) [H. M.] Berton ch. Rousseau.) — Symph. concte 2 htb. ex. [Gaet.] Besozzi et [J. F.] Garnier. — Nouv. air ital., Sarti ch. Babini. — Symph. concte 2 vons, Viotti [1] la même que

---

1. Cf. A. du 5 avr., p. 567.

le 26 mars, ex. Guérillot et Imbault. — *David reconnaissant*, cant. sacrée (paroles de B***), Vion ch. Laïs. — Conc. cor de ch. comp. et ex. Punto. — Rondo ital., Paisiello ch. Babini.

1199. 2 avr. (JP. du 2, p. 404 ; A. du 2, p. 936.) Nouv. symph., Rosetti. — Nouv. air ital., Paisiello ch. Huttenes. — Conc. pfe, Sterkel ex. Mlle André. — *Les Fureurs de Saül*, Le Preux. — Conc. clar., Michel ex. Hostié (1re fois.) — Scène fr. (paroles de Moline), Le Preux ch. Laïs. — Conc. von, Jarnowich ex. Marcoux (1re fois.) — Air ital., Sacchini ch. Huttenes.

1200. 3 avr. (JP. du 3, p. 408 ; A. du 3, p. 943.) Nouv. symph., Kozeluch. — Trio pour 2 harpes et pfe, Boccherini ex. [M. M. et B.] Baur et Baur. — Duo de hte-contre et basse-taille, abbé Marc ch. Dussard et Primo, de l'Église métropolitaine de Paris. — Conc. vcelle, Duport ex. Menel (1re fois.). — *Stabat*, Rispoli, 1re partie : Mme Chéron, Laïs, Chéron, Rousseau, Murgeon. — Nouv. symph. concte [2 vons], Davaux ex. Guérillot et Imbault. — *Stabat*, Rispoli, 2e partie.

1201. 4 avr. (JP. du 4, p. 412 ; A. du 4, p. 959.) Symph., Haydn. — Nouv. air ital., Zingarelli ch. Babini. — Nouv. conc. von comp. et ex. Mestrino. — *Stabat*, Haydn, 1re partie : Mlle Méliancourt, Rousseau, Laïs, Chéron, Murgeon. — Nouv. symph. concte de htb., [J. F.] Garnier ex. [Gaet.] Besozzi et l'auteur [1]. — Air ital., Bianchi ch. Babini. — Nouv. conc. cor de ch. comp. et ex. Punto. — *Stabat*, Haydn. 2e partie.

1202. 5 avr. (JP. du 5, p. 416 ; A. du 5, p. 967.) Symph., Haydn avec cors obl. — Air ital., Cimarosa ch. Babini. — Conc. clv. comp. et ex. Ambroise l'Étendard (1re fois.) — *Stabat*, Rispoli, fragments de la 1re partie : Rousseau, Laïs, Chéron, Murgeon. — Conc. clar., Michel ex. Hostié (2e fois.) — *Stabat*, Rispoli, fragments de la 2e partie : Mlle Méliancourt et les mêmes. — Symph. concte 2 vons, Viotti ex. Guérillot et Imbault. — Nouv. air ital., Beauvalet ch. Babini.

1203. 6 avr. (JP. du 6, p. 420 ; A. du 6, p. 976.) Symph., Haydn. — Air ital., Zingarelli ch. Babini. — Symph. concte 2 htb., [J. F.] Garnier ex. [Gaet.] Besozzi et l'auteur. — Scène fr., Le Preux ch. Chéron. — Conc. cor de ch. comp. et ex. Punto. — Ode sacrée (paroles de Moline), [H. M.] Berton : Laïs, Rousseau, Chéron. — Nouv. symph., concte 2 vons, Viotti ex. Guérillot et Imbault [2]. — *Stabat*, Pergolèse ch. Babini et Laïs.

1204. 7 avr. (JP. du 7, p. 424, A. des 7 et 9, p. 984 et 1008.) symph., Bertheaume. — Conc. pfe ex. Mlle Moulinghem, fille de Mme Moulinghem du Th. ital. (1re fois.) — *Stabat*, Haydn, fragments de la 1re partie : Rousseau, Chéron, Laïs. — Conc. von, Pieltain ex. Guérin (1re fois.) — Ode sur la mort du prince Maximilien Léopold duc de Brunswick (paroles de Moline), Kreutzer : Chardini. — Conc. von, de La Mothe ex. Mme Gautherot. — *Stabat*, Haydn, fragment de la 2e partie.

Compte-rendu des concerts de la semaine écoulée dans JP. du 8, p. 432.

1205. 8 avr. (Pâques). (JP. du 8, p. 432 ; A. du 8, p. 909. Symph., Haydn. — Scène fr. [H. M.] Berton ch. Laïs. — Nouv. symph. concte 2 vons, Davaux ex. Guérillot et Imbault [la même que le 3] [3]. — Rondo, Paisiello ch. Babini. — Conc. cor de ch. comp. et ex. Punto. — Ode sacrée [H. M.] Berton : Laïs, Chéron, Rousseau. — Nouv. symph., concte von, vcelle htb., flûtes et cors obl., Haydn. — *O salutaris*, Gossec ch. Rousseau Laïs et Chéron.

---

1. Selon A. du 5 avr., p. 967, il a été donné durant la quinzaine écoulée, par Besozzi et Garnier, 3 symphsienctes.

2. Selon M. du 28 avr., p. 171, il a été donné (du 30 mars au 15 avr.) par Guérillot et Imbault 2 symphs conctes de Viotti différentes de celle ex. le 26 mars.

3. Cf. M., 28 avr., p. 171.

1206. 9 avr. (JP. du 9, p. 436 ; A. du 9, p. 1008.) Symph., Haydn. — Nouv. scène fr. (paroles de Vacherot), H. Jean Rigel ch. Rousseau. — Conc. pfe comp. et ex. J. M. Charpentier (1re fois.) — Air ital., Sacchini ch. R. Renaud. — Symph. concte 2 htb., [J. F.] Garnier ex. [Gaet.] Besozzi et l'auteur. — Air ital., Bianchi ch. Babini. — Conc. von comp. et ex. Alday. — Duo ital., Misliwescek ch. Mlles Renaud.

1207. 10 avr. (JP. du 10, p. 440 ; A. du 10, p. 1016.) Symph., Haydn. — Nouv. air ital., Sarti ch. Babini. — Airs variés ex. sur la harpe par Mlle Dorison. — Air ital., Sacchini ch. Mlle Renaud. — Conc. von Pieltain ex. Guérin (2e fois.) — Nouv. duo (paroles fr.), [H. M.] Berton ch. Rousseau et Laïs. — Conc. cor de ch. comp. et ex. Punto. — Nouv. duo ital., Cherubini ch. Mlle Renaud et Babini.

1208. 13 avr. (JP. des 12 et 13, p. 450 et 455 ; A. des 12 et 13, p. 1039 et 1047.) Symph., Haydn. — Nouv. air ital. ch. Babini. — Symph. concte von et vcelle, Bréval ex. 2 frères : Guérin, 11 ans [von] et [E.] Guérin, 10 ans [vcelle]. — *David reconnaissant*, Vion ch. Laïs. — Symph. concte 2 htb., [J. F.] Garnier ex. [Gaet.] Besozzi et l'auteur. — Duo fr., Le Preux ch. Mlle S. Renaud et Rousseau. — Conc. cor. de ch. comp. et ex. Punto. — *Stabat*, Pergolèse ch. Rousseau remplaçant Mme Saint-Huberti indisposée et Laïs. (Cf. JP. du 17.)

1209. 15 avr. (JP. du 15, p. 462 ; A. du 15, p. 1070.) Symph., Haydn. — Conc. pfe comp. et ex. A. L'Étendard. — Air ital. ch. Babini. — Symph. concte von et vcelle, Bréval ex. les frères Guérin (2e fois.) — Ode (paroles de Moline), [H. M.] Berton : Laïs, Chéron, Rousseau. — Conc. cor de ch. comp. et ex. Punto. — Air ital., Sarti ch. Babini. Conc. von comp. et ex. Mestrino. — *Esther*, Sacchini : Mlle Maillard, Mlle Buron 1re fois, Laïs.

1210. 17 mai (Asc.) (JP. des 16 et 17, p. 586 et 591 ; A. des 16 et 17, p. 1382 et 1390.) I) Symph., Rosetti. — *Judith*, nouv. scène fr., (paroles de Vacherot), H. Jean Rigel ch. Mlle Renaud. — Conc. pfe, ex. Mlle Moulinghem (1re fois.) — II) Symph., Gossec. — Plus. chœurs d'*Athalie* [de Racine], Gossec. — III) Symph. concte von et vcelle redemandée, Bréval ex. les frères Guérin. — Scène fr., Deshayes ch. Mlle Vaillant — Ode en trio redemandée (paroles de Moline), [H. M.] Berton ch. Laïs, Rousseau et Chéron.

1211. 27 mai (Pent.) (JP. des 26 et 27, p. 639 et 647 ; A. des 26 et 27, p. 1486 et 1502.) I) Symph., Haydn. — Nouv. scène fr. ch. Laïs. — Conc. harpe Krumpholz ex. Mlle Dorison. — Duo fr., Le Preux ch. Mlle S. Renaud et Rousseau. — II) Conc. clar., Michel ex. Barbay. — *Samson*, Cambini : Mlle Méliancour, Rousseau, Laïs. — Nouv. conc .von, Viotti ex. Mme Gautherot. — Symph., Cimarosa.

1212. 7 juin (Fête-Dieu.) (JP. des 5 et 7, p. 685 et 693 ; A. des 5 et 7, p. 1606 et 1622.) I) Symph., Haydn. — *La Mort d'Abel*, scène (paroles de Le Prévost d'Exmes), comp. et ch. [L. S.] Lebrun (1re fois.) — Scène ital., Cimarosa ch. Mme Garnier-Canavas. — Conc. von, Viotti ex. sur le pfe par Mlle Romain, élève de son père (1re fois.) — Scène fr., Vion ch. Laïs (2e fois.) — II) Nouv. conc. von, Viotti ex. Mme Gautherot (2e fois.) — Nouv. scène fr., Le Preux ch. Mlle Vaillant. — Nouv. conc. cor de ch. comp. et ex. Punto. — Air ital., Tarchi ch. Mme Garnier-Canavas.

1213. 15 août. (JP. du 14, p. 991 ; A. des 14 et 15, p. 2271 et 2278.) I) Symph., Haydn. — Scène fr. (paroles de Le Prévost d'Exmes) comp. et ch. [L. S.] Lebrun. — Son. pfe comp. et ex. Mlle Pouillard (1re fois.) — Nouv. air ital. ch. Mme Cléry. — II) Nouv. conc. clar. comp. et ex. Hostié. — Trio (paroles de Moline), [H. M.] Berton ch. Rousseau, Laïs et Chardini. — Conc. von, Jarnowich ex. Mme Gautherot. — Nouv. rondo ital. ch. Mme Cléry.

1214. 8 sept. (JP. des 6 et 8, p. 1085 et 1093 ; A. des 6 et 8, p. 2479 et 2494.) Nouv. symph., Haydn. — Scène fr., Le Preux ch. Chardini. — Conc. von, Jarnowich ex. Durand

(1re fois.) — *Le Retour de Tobie* (paroles de Vacherot), H. Jean Rigel : Laïs, Rousseau. — II) Nouv. conc. harpe, Petrini ex. Mlle Rose aînée. — Scène fr. (paroles de Moline) [H. M.] Berton ch. Rousseau. — Nouv. conc. von comp. et ex. Akday. — Nouv. air ital. ch. Mlle Vaillant.

1215. 1er nov. (JP. des 31 oct., 1er et 3 nov., p. 1310, 1315 et 1323 ; A. des 30 oct. et 1er nov., p. 2991 et 3006 ; M., nov., p. 88.) I) Symph., Haydn. — Air ital., Paisiello ch. Mengozzi (A et JP. des 30 et 31 oct.) ; *Se m'abbandona*, air comp. et ch. Mengozzi (*id.* des 1er et 3 nov.) (1re fois.) — Trio, Kozeluch ex. Mlle Willaume, pfe, Mme Gautherot, von [et ?]. — Air ital., Mengozzi ch. Mme Benini (1re fois.) — Symph. concte clar. et bon, Devienne ex. [X.] Lefèvre et Perret. — II) Ode sur la mort du duc de Brunswick (paroles de Moline), N. Carbonel : l'auteur, Rousseau, Chardini. — Air ital. comp. et ch. Mengozzi. — Conc. von, Viotti ex. Mme Gautherot. — Duo ital. ch. Mme Benini et Mengozzi.

1216. 8 déc. (JP. des 6 et 8, p. 1467 et 1475 ; A. des 6 et 8, p. 3342 et 3358.) I) Nouv. symph., [M. F.] Blasius. — Scène ital., Paisiello ch. Mengozzi. — Nouv. conc. von, Kreutz ex. Guérin. — *Te Deum*, Philidor (Laïs, Chéron, Murgeon.) — II) Symph., Haydn. — Nouv. duo, Mengozzi ch. Mme Benini et l'auteur. — Nouv. conc. clar. comp. et ex. Soler. — *Se m'abbandona* comp. et ch. Mengozzi.

1217. 24 déc. (JP. des 21 et 24, p. 1530 et 1548 ; A. des 22 et 24, p. 3495 et 3520 ; M., janv. 1788, p. 37.) Nouv. symph., Bertheaume. — Nouv. air ital., Tarchi, ch. Mme Marciuletti (1re fois.) — Conc. von, Viotti ex. sur le pfe par Mlle Davion (1re fois.) — Nouv. scène sur un sonnet de Desbarraux, Lepreux ch. Laïs. — Nouv. symph. concte pour 2 clars ex. Soler et Hayendschink. — Nouv. air ital., Cimarosa ch. Mme Marciuletti. — Conc. von [A.] Stamitz ex. Camille. — Orat. (paroles de Lefranc de Pompignan), [L. S.] Lebrun : Mlle Vaillant, Laïs, Chéron.

1218. 25 déc. (JP. des 25 et 28, p. 1551 et 1568 ; A. du 25, p. 3525 ; M., *ibid.*) Nouv. symph., Haydn. — Air ital., Tarchi ch. Mme Marciuletti. — Conc. harpe, Krumpholz ex. Mlle Dorison. — Scène fr., Le Preux ch. Rousseau. — Air ital., Cimarosa ch. Mme Benini. — Nouv. conc. clar. comp. et ex. [X.] Lefèvre. — Nouv. air ital. comp. et ch. Mengozzi. — Conc. von comp. et ex. Janciewicz (1re fois.) — Duo ital., Mengozzi ch. Mme Benini et l'auteur.

1788

1219. 2 févr. (JP. des 31 janv. et 2 févr., p. 143 et 151 ; A. des 31 janv. et 2 févr., p. 318 et 355.) Nouv. symph., Haydn. — Scène fr., Vion ch. Laïs. — Duo ital., Mengozzi ch. Mme Benini et l'auteur. — Conc. bon, Devienne ex. Perret. — Nouv. air ital., Paisiello ch. Mme Benini. — Nouv. conc. clar. comp. et ex. [X.] Lefèvre (2e fois.) — Trio (paroles de Moline), [H. M.] Berton ch. Laïs, Rousseau et Chardini. — Nouv. conc. von comp. et ex. Mestrino. — Nouv. air ital., Sarti ch. Mengozzi. — La 1re partie du concert est composée de nouveautés (JP. du 4.)

1220. 9 mars (Passion). (JP. des 7 et 9 mars, p. 299 et 307 ; A. des 7 et 9, p. 670 et 694.) Nouv. symph., Haydn. — 2e ode (paroles de J. B. Rousseau), abbé Dedieu, fragments : Chardini. — Conc. cor de ch., Devienne ex. Lebrun. — *Se m'abbandona* comp. et ch. Mengozzi. — Nouv. conc. pfe, Kozeluch ex. Mlle Moulinghem. — Scène fr. [H. M.] Berton ch. Rousseau. — Conc. von comp. et ex. Janciwich (2e fois.) — Nouv. rondo ital. comp. et ch. Mengozzi.

1221. 14 mars. (JP. des 12 et 14, p. 320 et 328 ; A. des 12 et 14, p. 710 et 743.) I) Nouv. symph., Haydn. — Air ital., Paisiello ch. Mlle Marciuletti. — Conc. cor de ch., Devienne ex. Domnich (1re fois.) — Nouv. scène fr., paroles et musique de A. F. J. Gossec

(A. du 12, JP. des 12 et 14.) — Symph. conc^{te} 2 htb. [J. F.] Garnier ex. [Gaet.] Besozzi et l'auteur. — 2e ode de J. B. Rousseau, fragments, Dedieu : Chardini (JP. du 12, A. des 12 et 14. — Scène, Deshayes ch. Mlle Vaillant (JP. et A. du 14.) — Symph. conc^{te} [2 vons], Davaux ex. Guérillot et Vauthy (JP. et A. du 12.) — Conc. von, Viotti ex. Alday (JP. et A. du 14.) — *Esther*, Sacchini : Mme Cléry, Mlle Renaud, Laïs.

1222. 16 mars. (JP. des 15 et 16, p. 328 et 336 ; A. du 16, p. 767.) I) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mengozzi. — Conc. clar., Michel ex. [X.] Lefèvre. — *Carmen seculare*, Philidor, fragments de la 1re partie : Laïs, Rousseau, Chardini. — II) Nouv. son. harpe, Krumpholz ex. Mlle Dorison. — Air varié [harpe], Lamanière ex. Mlle Dorison. — Air ital. Giordaniello ch. Mengozzi. — Conc. von comp. et ex. Mestrino. — *Carmen seculare*, Philidor, fragments de la 2e partie.

1223. 17 mars. (JP. du 17, p. 340 ; A. du 17, p. 776.) Nouv. symph., Guénin. — Air ital. ch. Mlle Vaillant. — Conc. pfe ex. Mlle Landrin. — Scène fr. Le Preux ch. Chardini. — Symph. conc^{te} 2 clars, Devienne ex. Soler et Hayendschink. — Air ital., Ottani ch. Mlle Marciuletti. — Conc. von, Viotti ex. Alday. — *Le Sacrifice d'Abraham*, Cambini : Mlle Vaillant, Rousseau, Chardini.

1224. 18 mars. (JP. du 18, p. 344 ; A. du 18, p. 785.) I) Nouv. symph., Haydn. — Scène fr. comp. et ch. [L. S.] Lebrun. — Conc. cor de ch., Punto ex. Frédéric [Duvernoy] (1re fois.) — *Stabat*, Rispoli, 1re partie : Mlle Cléry, Rousseau, Chardini, Murgeon. — II) Nouv. symph., Haydn. — Air ital., Cimarosa ch. Mlle Marciuletti. — Conc. von comp. et ex. Janeiwicz. — *Stabat*, Rispoli, 2e partie.

1225. 19 mars. (JP. du 19, p. 348 ; A. du 19, p. 791.) I) Symph., Haydn. — Air ital., Cimarosa ch. Mlle Cléry. — Symph. conc^{te} 2 htb. [J. F.] Garnier ex. [Gaet.] Besozzi et l'auteur. — *Crucifixus*, trio, Candeille ch. Laïs, Rousseau et Chardini. — II) Symph., Haydn. — Nouv. air ital. ch. Mengozzi. — Nouv. conc. von, Viotti ex. Alday. — *Stabat*, Pergolèse ch. Laïs, Rousseau, Chardini.

1226. 20 mars. (JP. du 20, p. 352 ; A. du 20, p. 799.) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Marciuletti. — Conc. pfe, Kozeluch ex. A. E. Trial (1re fois.) — *Stabat*, Haydn, 1re partie : Laïs, Rousseau, Chardini, Murgeon. — Nouv. symph. conc^{te} 2 clars, Jadin fils ex. Soler et Hayendschink. — Rondo ital. comp. et ch. Mengozzi. — Conc. von comp. et ex. Mestrino. — *Stabat*, Haydn, 2e partie.

1227. 21 mars. (JP. du 21, p. 356 ; A. du 21, p. 816.) I) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Vaillant. — Symph. conc^{te} [clar. et bon], Devienne ex. [X.] Lefèvre et Perret. — *Crucifixus*, Candeille ch. Laïs, Rousseau et Chardini. — II) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mengozzi. — Conc. von comp. et ex. Janciwicz. — *Stabat*, Pergolèse ch. Rousseau, Laïs, Chardini.

1228. 22 mars. (JP. du 22, p. 360 ; A. du 22, p. 824.) Symph., Haydn. — Conc. pfe ex. Mlle Davion. — *Le Jugement dernier*, orat. (paroles de La Grange), N. Carbonel : Mlle Davion, Laïs, Rousseau, Chardini. — Conc. clar. ex. Hostier. — Air ital. comp. et ch. Mme Cléry. — Conc. von, Viotti ex. Alday. — Scène fr., paroles et musique de A. F. J. Gossec ch. Laïs, — Symph., Haydn.

1229. 23 mars (Pâques.) (JP. du 23, p. 364 ; A. du 23, p. 839.) Symph., Haydn avec cors et htb. obl. — Scène fr., Rigel fils ch. Rousseau. — Conc. clar. comp. et ex. [X.] Lefèvre. — Rondo ital., Sarti ch. Mengozzi. — Symph., Haydn. — Trio, [H. M.] Berton ch. Laïs, Rousseau et Adrien. — Conc. von comp. et ex. Mestrino. — Rondo ital. comp. et ch. Mengozzi.

1230. 24 mars. (JP. du 24, p. 368 ; A. du 24, p. 848.) Symph., Guénin. — Scène fr., Le Preux ch. Chardini. — Morceaux de cor ex. Lebrun avec accomp. d'orch. — *Stabat*, Haydn, fragments de la 1re partie : Laïs, Rousseau, Chardini, Murgeon. — Nouv.

symph., Haydn. — *O salutaris*, Gossec ch. Laïs, Rousseau et Adrien. — Conc. von comp. et ex. Janciwicz. — *Stabat*, Haydn, fragments de la 2e partie.

1231. 23 mars. (JP. du 23, p. 372 ; A. du 23, p. 856.) I) Symph., Haydn. — Air ital., Sarti ch. Mengozzi. — Conc. [pfe], Hermann ex. Eugénie Deschamps (1re fois.) — Nouv. scène fr. (paroles de J. B. Rousseau), Deshayes ch. Mlle Vaillant — Symph. concte [2 htb., J. F.] Garnier ex. [Gaet.] Besozzi et l'auteur. — *O salutaris*, Gossec ch. Laïs, Rousseau et Adrien. — II) Symph., Haydn. — Nouv. motet, Le Preux : Laïs, Chardini, Murgeon. — Conc. von comp. et ex. Mestrino.

1232. 28 mars. (JP. des 27 et 28, p. 384 et 388 ; A. des 27 et 28, p. 871 et 887 ; M., 12 avr., p. 77.) I) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mengozzi. — Conc. harpe, Petrini ex. Mlle Dorison. — Nouv. scène fr. avec chœurs, paroles de J. B. Rousseau (A. et JP.), de Dancourt (M.), [L. S.] Lebrun ch. Rousseau. — Nouv. conc. clar., Michel ex. X. Lefèvre. — II) Air ital. comp. et ch. Mengozzi. — Conc. von comp. et ex. Janciwicz. — *Stabat*, Pergolèse ch. Laïs, Rousseau, Chardini.

1233. 30 mars. (JP. des 29 et 30 mars et 2 avr., p. 392, 399 et 410 ; A. des 29 et 30 mars, p. 895 et 911.) I) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mme Cléry. — Symph. concte 2 htb., [J. F.] Garnier ex. [Gaet.] Besozzi et l'auteur. — Scène fr., [H. M.] Berton ch. Laïs. — II) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mengozzi. — Conc. von, Viotti ex. Alday. — *Le Jugement dernier*, Salieri [1] sous la dir. de Rigel : Laïs, Rousseau, Chardini, Murgeon.

1234. 31 mars. (JP. du 31, p. 402 ; A. du 31, p. 920.) Symph., Haydn. — Rondo ital. ch. Mlle Vaillant. — Nouv. conc. pfe, Hermann ex. E. Deschamps. — Scène fr., [H. M.] Berton : Laïs, Rousseau, Chardini. — II) Symph., Haydn. — Scène fr., Le Preux ch. Laïs. — Conc. von comp. et ex. Mestrino. — *Le Jugement dernier*, Salieri.

Compte rendu global des concerts de la quinzaine (22 à 31 mars ?) dans M., 12 avr., p. 77.

1235. 1er mai (Asc.) (JP. des 29 avr. et 1er mai, p. 531 et 539 ; A. des 29 avr. et 1er mai, p. 1231 et 1247.) I) Symph., Haydn. — Air ital., Anfossi ch. Mlle Saint-James, ARM (1re fois.) — Nouv. conc. bon, Devienne ex. Perret. — *Carmen seculare*, Philidor, fragments de la 1re partie : Laïs (JP. et A. du 29 avr.) ; scène fr., Rigel fils ch. Mlle Renard (*id.* du 1er mai.) — II) Nouv. symph., Haydn. — Rondo ital., Cimarosa ch. Mlle Saint-James. — Conc. von comp. et ex. Alday. — *Carmen seculare*, Philidor, fragments de la 2e partie, avec chœurs (Rousseau, Chardini) (JP. et A. du 29 avr.) ; *Te Deum*, Philidor (Laïs, Rousseau, Chardini, Murgeon) (*id.* du 1er mai.)

1236. 11 mai (Pent.) (JP. des 10 et 11, p. 571 et 579 ; A. des 10 et 11, p. 1343 et 1359.) I) Symph., Haydn. — Rondo ital., Sarti ch. Mlle Saint-James. — Symph. concte 2 vons, Alday ex. l'auteur et Vauthy. — Nouv. scène fr. (paroles de J. B. Rousseau), Jadin fils ch. Chardini. — II) Symph., Haydn. — Air ital., Anfossi ch. Mlle Saint-James (2e fois.) — Conc. htb. comp. et ex. Caffro (1re fois.) — Duo (paroles de Vacherot), Rigel fils ch. Laïs et Rousseau.

1237. 22 mai (Fête-Dieu.) (JP. des 20 et 22, p. 615 et 622 ; A. des 20 et 22, p. 1447 et 1462.) I) Symph., Haydn. — Scène fr., (paroles de J. B. Rousseau), Jadin fils ch. Chardini. — Conc. von, Viotti ex. Durand. — Nouv. air ital., Paisiello ch. Mlle Vaillant (JP. et A. du 20), Mlle Saint-James (*id.* du 22.) — II) Symph. redemandée, Haydn. — Air ital., Paisiello ch. Mlle Saint-James (JP. et A. du 20) ; scène fr. [H. M.] Berton ch. Rousseau (*id.* du 22.) — Nouv. conc. htb. comp. et ex. Caffro. — *O salutaris*, Gossec ch. Laïs, Rousseau et Chardini.

---

1. Annoncé le 29 sous les noms de Gluck et Salieri.

1238. 15 août. (JP. des 14 et 15, p. 983 et 987 ; A. des 14 et 15, p. 2302 et 2310.) I) Symph., Haydn. — Nouv. scène fr. (paroles de Lefranc de Pompignan), Jadin ch. Mlle Vaillant (JP. et A. du 14.) — *Carmen seculare*, Philidor, fragments de la 1re partie. — Duo de cors de ch. ex. Michault et Frédéric Duvernoy (1re fois.) — Air ital., Zingarelli ch. Mme Gibetti. — II) Symph., Haydn. — *Carmen seculare*, Philidor, fragments de la 2e partie : Mlle Vaillant ou Murgeon, Laïs, Rousseau, Chardini. — Conc. von, Viotti ex. Mme Gautherot. — Air ital., Cimarosa ch. Mme Gibetti.

1239. 8 sept. (JP. des 7 et 8, p. 1083 et 1087 ; A. des 7 et 8, p. 2526 et 2536.) Nouv. symph., Rigel fils. — Air ital., Bertoni ch. Mlle Saint-James. — Conc. bon, Devienne ex. Perret. — Scène fr., [H. M.] Berton (JP. et A. du 7), Le Preux (*id.* du 8) ch. Rousseau. — Conc. harpe, Krumpholz ex. Mlle Beck (1re fois.) — Scène fr. (paroles de Lefranc de Pompignan), Jadin ch. Mlle Vaillant. — Conc. htb. comp. et ex. Caffro. — *La Sortie d'Egypte*, H. Jos. Rigel : Mme de Saint-Amand, Rousseau, Laïs.

1240. 1er nov. (JP. des 30 oct., 1er et 3 nov., p. 1297, 1305 et 1314 ; A. des 30 oct. et 1er nov., p. 3014 et 3029 ; M., nov., p. 137.) I) Symph., Haydn. — Conc. pfe, Le Pin ex. Mlle de Varenne (A.) — Caprice pour pfe comp. et ex. Mlle de Varenne. — Rondo ital., Paisiello ch. Mlle Baletti (1re fois.) — Trio de cors de ch., Lebrun ex. Domnich, Buch et l'auteur. — Nouv. scène fr., Foignet, ch. Chenard. — II) Symph., Haydn. — Nouv. air ital., Zingarelli, ch. Mlle Baletti (bissé.) — Nouv. conc. von comp. et ex. Alday. — *Caelo quos eadem*, hymne en chœur (paroles de Santeuil), Le Preux.

1241. 8 déc. (JP. des 6 et 8, p. 1451 et 1462 ; A. des 6 et 8, p. 3371 et 3399.) I) Symph., Haydn. — Scène fr. (paroles de Vacherot), Rigel fils ch. Mme de Saint-Amand. — Conc. bon, Devienne ex. Perret. — Nouv. air ital. ch. Mlle Baletti. — II) Symph., redemandée, Haydn. — *Jephté*, H. Jos. Rigel : Mme de Saint-Amand, Laïs, Rousseau. — Nouv. conc. von comp. et ex. Pieltain. — Nouv. scène ital., Zingarelli ch. Mlle Baletti.

1242. 24 déc. (JP. des 23 ,24 et 27, p. 1533, 1537 et 1549 ; A. des 23 et 24, p. 3542 et 3550.) Nouv. symph. attribuée à un amateur célèbre. — Scène fr., Deshayes ch. Mlle Davion. — Conc. bon, Devienne ex. Perret. — Scène fr., [H. M.] Berton ch. Rousseau avec accomp. de cor par Lebrun. — Nouv. conc. von comp. et ex. Pieltain. — Air ital., Zingarelli ch. Mlle Baletti. — Nouv. symph., Haydn.

1243. 25 déc. (JP. des 25 et 27, p. 1541 et 1549 ; A. du 25, p. 3558.) Symph., Haydn. — Scène fr., [H. M.] Berton ch. Laïs. — Nouv. conc. pfe, Hermann ex. Mlle [E.] Deschamps. — Nouv. air, Sarti ch. Mlle Baletti. — Nouv. conc., htb., [J. F.] Garnier ex. Caravoglia. — Trio fr., paroles et mus. de [H. M.]Berton ch. Laïs, Rousseau et Chardini. — Nouv. von comp. et ex. Pieltain. — Rondo ital. redemandé, Paisiello ch. Mlle Baletti.

1789

1244. 2 févr. (JP. des 1 et 2, p. 1245 et 1249 ; A. des 1er et 2, p. 302 et 311.) I) Symph., Haydn. — Nouv. scène fr., Saint-Amand ch. par sa femme. — Symph. conc^te^ htb. et bon, [E.] Ozi ex. Garnier et l'auteur. — Nouv. air ital., Zingarelli ch. Mlle Baletti. — II) Duo de harpe, Prati ex. Mlles Descarcins. — Scène fr., [H. M.] Berton ch. Rousseau. — Nouv. conc. von comp. et ex. Pieltain. — Duo, Mengozzi ch. Mlle Baletti et l'auteur.

1245. 25 mars. (JP. des 23, 25 et 29, p. 375, 385 et 401 ; A. des 23 et 25, p. 822 et 838.) I) Symph., Haydn. — Scène fr., [H. M.] Berton ch. Laïs. — Duo de harpes, Prati ex. Mlles Descarcins. — Nouv. air ital., Sarti ch. Mme Todi .— II) Symph., Haydn. — Trio, [H. M.] Berton ch. Laïs, Rousseau et Chardini. — Conc. von comp. et ex. Eck. — Nouv. rondo, Paisiello (A. et JP. du 24), scène, Piccini (*id.* du 25), ch. Mme Todi.

1246. 29 mars. (JP. des 27 et 29, p. 293 et 401 ; A. des 27 et 29, p. 870 et 886.) I) Symph., Haydn. — Scène fr. comp. et ch. [L. S.] Lebrun avec accomp. de cor de ch. par Lebrun. — Conc. bon comp. et ex. [E.] Ozi (JP. et A. du 27) ; conc. bon comp. et ex. Perret (*id.* du 29.) — Nouv. air ital., Alessandri ch. Mme Todi. — II) Symph., Haydn. — Air ital., Piccini ch. [J.B.] Martin (1re fois.) — Nouv. conc. von comp. et ex. Eck. — Nouv. rondo ital., Sarti ch. Mme Todi.

1247. 3 avr. (JP. des 2 et 3, p. 418 et 425 ; A. des 2 et 3, p. 927 et 943.) I) Symph., A. Mozart. — Air ital. ch. Rovedino, du Th. de Monsieur. — Conc. htb. comp. et ex. Caffro. — Air ital., Zanetti ch. Mengozzi avec accomp. de bon par Perret. — II) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Baletti. — Nouv. conc. von comp. et ex. Alday. — Nouv. trio, Gonzaniga, ch. Mlle Baletti, Mengozzi et Rovedino.

1248. 5 avr. (JP. du 5, p. 433 ; A. des 4 et 5, p. 951 et 967.) I) Symph., Haydn. — Scène fr. [H. M.] Berton ch. Rousseau. — Air ital., Zingarelli ch. Mlle Baletti. — Conc. clar. comp. et ex. [X.] Lefèvre. — Nouv. air ital., Naumann ch. Mme Todi. — II) Nouv. symph., Haydn. — Air ital., Sarti ch. Mlle Baletti. — Conc. von comp. et ex. Eck. — Rondo, Giordaniello ch. Mme Todi.

1249. 6 avr. (JP. du 6, p. 438 ; A. du 6, p. 976.), I) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Saint-James. — Conc. pfe comp. et ex. Hyac. Jadin (1re fois.) — Air ital. ch. Rovedino. — II) Nouv. symph., [L. W.] Lachnitz. — Nouv. scène (paroles de J. B. Rousseau), Dedieu ch. Rousseau. — Conc. vcelle, Duport ex. Levasseur (1re fois.) — *Esther*, Sacchini : Mlles Maillard et Lilette, Laïs.

1250. 7 avr. (JP. du 7, p. 442 ; A. du 7, p. 783.) I) Symph., Haydn. — Scène fr. comp. et ch. [L. S.] Lebrun. — Conc. harpe ex. Mlle Dorizon. — Scène fr., Deshayes ch. Mlle Vaillant. — II) Symph., Haydn. — Nouv. scène fr., [L. S.] Lebrun ch. Laïs. — Symph. concte flûte, htb. cor et bon [1], Devienne ex. l'auteur, Sallantin, Lebrun et [E.] Ozi. — *In exitu*, mgch., Zingarelli (Mlle Baletti, Laïs, Rousseau, Chardini.)

1251. 8 avr. (JP. du 8, p. 446 ; A. du 8, p. 999.) I) Symph., Haydn. — Air ital., Zingarelli ch. Mlle Baletti. — Conc. htb. ex. Caravoglia. — Rondo, Sarti ch. Mme Todi. — II) Symph., Haydn. — Air ital., Zingarelli ch. Mlle Baletti. — Conc. von comp. et ex. Eck. — *Se il ciel*, Piccini ch. Mme Todi.

1252. 9 avr. (JP. du 9, p. 450 ; A. du 9, p. 1007.) I) Symph., Haydn. — *Stabat*, Haydn, 1re partie : Rousseau, Laïs, Chéron, Murgeon. — Conc. von ex. Alday. — Nouv. rondo, Zingarelli ch. Mme Todi. — II) Symph., [L. W.] Lachnitz. — *Stabat*, Haydn, 2e partie. — Nouv. symph. concte [clar. cor et bon], Wolf ex. [X.] Lefèvre, Lebrun et Perret. — Nouv. air ital., Paisiello ch. Mme Todi.

1253. 10 avr. (JP. du 10, p. 454 ; A. du 10, p. 1024.) I) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Baletti. — Conc. von comp. et ex. Eck. — Air ital. ch. Mme Todi. — Duo, Mengozzi ch. Mlle Baletti et l'auteur. — II) Nouv. symph., Haydn. — Air ital. ch. Mme Todi. — Symph., concte, flûte, htb., cor et bon, Devienne ex. l'auteur, Sallantin, Lebrun et [E.] Ozi. — *Stabat*, Pergolèse ch. Laïs, Rousseau et Chardini.

1254. 11 avr. (JP. du 11, p. 458 ; A. du 11, p. 1032.) I) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Parisot, élève de l'École royale de chant. — Conc. Viotti ex. sur le pfe par Mlle Davion accomp. par Alday [von]. — Nouv. scène fr. (paroles de Dobilly) comp. et ch. [L. S.] Lebrun. — II) *Les sept paroles du Christ*, Haydn. fragments. — *Vidit suum* du *Stabat*, Haydn ch. Laïs. — Conc. von, Jarnowich ex. George Bridgtower. — *Regina coeli*, [H. Jos.] Rigel : Mlle Rey, Rousseau.

---

1. D'après le compte rendu de M. du 2 mai, p. 38.

1255. 12 avr. (JP. du 12, p. 465 ; A. du 12, p. 1047.) I) Symph., Haydn. — Scène fr. [H. M.] Berton ch. Laïs. — Conc. von comp. et ex. Eck. — Rondo, Giordaniello ch. Mme Todi. — II) Symph., Haydn. — Trio, [H. M.] Berton ch. Laïs, Rousseau et Chardini. — Conc. vcelle comp. et ex. [J. L.] Duport. — *Se il ciel,* Piccini ch. Mme Todi.

1256. 13 avr. (JP. du 13, p. 570 ; A. du 13, p. 1064.) I) Symph., Haydn. — Nouv. scène fr., [H. M.] Berton ch. Laïs. — Conc. bon ex. Perret. — Air ital. ch. Mme Todi. — II) Symph., Haydn. — *Esther,* Sacchini : Mlles Maillard et Lilette, Laïs. — Conc. von redemandé, Jarnowich ex. G. Bridgtower. — Scène ital. ch. Mme Todi.

1257. 14 avr. (JP. du 14, p. 474 ; A. du 14, p. 1064.) I) Symph., Toeschi. — Air ital. ch. Mlle Baletti. — Conc. von ex. Eck. — Scène ital., Maio ch. Mme Todi. — II) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Baletti. — Symph. conc^{te} flûte, htb., cor et bon, Devienne ex. l'auteur, Sallantin, Lebrun et [E.] Ozi. — Rondo ital., Sarti ch. Mme Todi.

1258. 17 avr. (JP. des 16 et 17, p. 482 et 486 ; A. des 16 et 17, p. 1087 et 1103. I) Symph., Haydn. — Nouv. air ital., Zingarelli ch. Mlle Baletti (JP. et A. du 16) ; scène fr. [H. M.] Berton ch. Laïs (*id.* du 17.) — Conc. clar. comp. et ex. [X.] Lefèvre. — Rondo, Sarti ch. Mme Todi (2e fois.) — II) Symph. tirée des *Sept paroles du Christ,* Haydn. — Air ital. ch. Mlle Baletti. — Nouv. conc. von, Cramer ex. G. Bridgtower. — Air ital. ch. Mme Todi.

1259. 19 avr. (JP. des 18 et 19, p. 489 et 497 ; A. des 18 et 19, p. 1111 et 1135.) I) Symph., Haydn. — Rondo fr., [H. M.] Berton ch. Laïs. — Air ital., Traetta ch. Mlle Baletti. — Conc. von comp. et ex. Eck. — Air ital. ch. Mme Todi. — II) Symph., Haydn. — *O salutaris,* Gossec ch. Rousseau, Laïs et Chardini. — Air ital. ch. Mlle Balletti. — Conc. vcelle comp. et ex. [J. L.] Duport. — Air ital. ch. Mme Todi.

Compte-rendu des concerts de la quinzaine écoulée dans M., 2 mai, p. 38.

1260. 21 mai (Asc.) (JP. des 20 et 21, p. 637 et 641 ; A. des 20 et 21, p. 1506 et 1514.) I) Nouv. symph., [L. W.] Lachnitt. — Air ital. Paisiello ch. Mme Todi. — Conc. vcelle, Duport ex. Levasseur. — Scène fr. comp. et ch. [L. S.] Lebrun. — II) Symph., Haydn. — Cavatine ital., Sarti ch. Mme Todi. — Nouv. conc. von comp. et ex. Alday. — Rondo ital. redemandé, Giordaniello ch. Mme Todi.

1261. 31 mai (Pent.) (JP. des 30 et 31, p. 681 et 686 ; A. des 30 et 31, p. 1618 et 1633.) I) Nouv. symph., [L. W.] Lachnitz. — Scène fr., [L. S.] Lebrun ch. Chateaufort. — Nouv. symph. conc^{te} 2 cors, Oth. Vandenbroeck ex. Buch et Fréd. Duvernoy. — Nouv. scène fr., [H. M.] Berton ch, Mlle Maillard. — II) Symph., Haydn. — Scène fr. [H. M.] Berton ch. Laïs avec accomp. de cor par Lebrun. — Conc. von comp. et ex. Alday. — Nouv. orat., Eler : Mlle Lilette.

1262. 15 août. (JP. des 14 et 15, p. 1022 et 1026 ; A. des 14 et 15, p. 2346 et 2354.) I) Symph., Haydn. — Scène ital., Ferrari ch. Rovedino. — Nouv. scène fr., Eler ch. Laïs. — Conc. von comp. et ex. Alday. — Air ital., Zingarelli ch. Mengozzi. — II) Symph., Haydn. — *Te Deum,* Philidor. — *Domine salvum fac regem,* mgch., Philidor (JP. du 14 ; A. des 14 et 15), Haendel (JP. du 15).

1263. 8 sept. (JP. des 6 et 8, p. 1138 et 1141 ; A. des 6 et 8, p. 2562 et 2578.) I) Symph., Candeille. — Scène fr., [L. S.] Lebrun ch. Mlle Mulot (1re fois.) — Symph. conc^{te} 2 cors, Vogel ex. Buch. et Fred. Duvernoy. — Scène fr., Eler ch. Laïs (JP. et A. du 7) ; scène ital., Ferrari ch. Rovedino (*id.* du 8). — II) Symph., Haydn. — Scène fr. Eler ch. Mlle Rousselois (A. et JP. du 6.) — Conc. von comp. et ex. Kreutzer. — *Te Deum,* Méreaux : Mlle Rousselois, Laïs, Chardini (JP. et A. du 6). — *Se m'abbandona* comp. et ch. Mengozzi (*id.* du 8.)

1264. 1er nov. (JP. des 30 oct. et 1er nov., p. 1397 et 1406 ; A. des 30 oct. et 1er nov., p. 3098 et 3121 ; M., nov. p. 35.) Symph., Haydn. — Scène fr., Méhul ch. Mlle Rousselois. — Conc. vcelle, Duport ex. J. H. Levasseur. — Symph., Haydn. — Rondo [H. M.] Berton ch. Laïs. — Conc. von comp. et ex. Alday. — *La Passion*, nouv. orat., Paisiello : Mlle Rousselois, Laïs, Chardini, Martin.

1265. 8 déc. (JP. du 7, p. 1600 ; A. des 7 et 8, p. 3483 et 3490.) Symph., Haydn. — Scène, Cambini ch. Mlle Rousselois. — Symph. conce 2 cors, Blasius ex. Frédéric Duvernoy et Buch. — Scène, Devienne ch. Adrien. — Symph., Haydn. — Scène, Méhul ch. Mlle Rousselois. — Conc. pfe comp. et ex. Mlle Candeille avec accomp. de cor et flûte par Lebrun et Devienne. — *Te Deum*, mgch., précédé d'un cantique fr., Méreaux (Mlle Rousselois, Adrien, [L. S.] Lebrun.)

1266. 24 déc. (JP. du 24, p. 3634.) Salle du Th. italien. Symph., Haydn. — Cant. (paroles de J. B. Rousseau) ch. Chardini. — Symph., clar. et bon ex. [X.] Lefèvre et Perret. — Finale à gd chœur, Méhul (Mme Ponteuil, Laïs.) — Conc. von comp. et ex. Fodor. — Scène, Deshayes ch. Gavaux. — Scène avec chœur, Eler (Mme Ponteuil, Gavaux.)

1267. 25 déc. (JP. du 25 ; A. du 25, p. 3650.) Symph., Haydn avec cors et htb. obl. — Air ital., Sacchini ch. Mlle Parisot. — Symph. concte flûte, clar. et bon, Devienne ex. Hugot, [X.] Lefèvre et l'auteur. — Scène, Deshayes ch. Mlle Rousselois. — Conc. von, Devienne ex. Kreutzer. — Air ital., Anfossi ch. Mlle Parisot. — Scène à gd. chœur, Deshayes (Laïs, Gaveaux.)

1790

1268. 2 févr. (JP. et A. des 31 janv. et 2 févr.) Symph., Haydn. — Scène [H. M.] Berton ch. Laïs. — Nouv. conc. bon comp et ex. [E.] Ozi. — Scène fr. ch. Mlle Rousselois. — Symph., Haydn. — Nouv. scène ch. Chardini. — Conc. von, Viotti ex. Mme Gautherot. — *Esther*, Sacchini : Mlles Rousselois et Mulot, Laïs.

1269. 28 mars. (JP. et A. du 28.) Salle de l'Opéra, porte Saint-Martin. Symph., Pleyel. — Air ital., Cimarosa ch. Mlle Rosine. — Symph. concte [2 clars], Solers ex. Wachter et l'auteur. — Scène fr., Zingarelli ch. Rousseau. — Symph., Haydn. — Air ital., Giordanello ch. Mlle Rosine. — Conc. von, Viotti ex. Alday. — *Omnes gentes plaudite*, mgch., Giroust (Mlle Mulot, Platel, Rousseau, Murgeon.)

1270. 29 mars .(JP. et A. du 29.) Symph., Haydn. — Rondo, Langlé ch. Mlle Rosine. — Conc. pfe, Ferrari ex. Mlle Romain. — Scène fr., Langlé ch. Mlle Mulot. — Symph., Haydn. — Air, Cimarosa ch. Mlle Rosine. — Conc. von comp. et ex. Grasset. — Nouv. scène à gd chœur, Bideau ch. Laïs.

1271. 30 mars. — (JP. et A. du 30.) Symph., Haydn. — Air, Piccini ch. Mme Cléry. — Symph. concte 2 htb. et flûte, [J. F.] Garnier ex. les frères Garnier. — Rondo, [H. M.] Berton ch. Laïs. — Symph., Haydn. — Scène lyrique, d'Ennery ch. Rousseau. — Nouv. symph. concte [2 vons], Bertheaume ex. Grasset et l'auteur. — *Noli aemulari*, mgch., Giroust.

1272. 31 mars. (JP. et A. du 31.) Symph., [L. W.] Lachnith. — Air, Sarti ch. Mlle Rosine. — Nouv. conc. bon comp. et ex. Perret. — Scène fr. [H. M.] Berton ch. Rousseau. — Nouv. symph. no 29, Haydn. — Air, Carusa ch. Mlle Rosine. — Conc. von, Fiorillo ex. Leriche (1re fois.) — *Stabat*, Haydn : Laïs, Rousseau, Adrien, Murgeon.

1273. 1er avr. (A. du 1er.) Symph., Haydn. — Air ital. ch. Mlle Rosine. — Son. harpe ex. Mme Cléry. — Nouv. scène, H. M. Berton ch. Rousseau. — Symph., Haydn. Air ital., Ferrari ch. Mlle Rosine. — Symph. concte 2 cors, Blasius jne ex. Buch et Fr. Duvernoy. — *Miserere*, Giroust : Mlle Mulot, Laïs, Rousseau.

1274. 2 avr. (JP. et A. du 2.) Symph., Haydn. — *Le Sacrifice d'Abraham*, scène comp. et ch. Chardini. — Conc. bon comp. et ex. [E.] Ozi. — Trio, H. M. Berton ch. Chéron, Laïs et Rousseau. — Symph., Haydn. — O *salutaris*, Gossec ch. Chéron. Läis et Rousseau. — Airs variés pour clar., 2 cors et bon ex. [X.] Lefèvre, Buch, F. Duvernoy et Perret. — *Stabat*, Pergolèse ch. Laïs et Chardini.

1275. 4 avr. (JP. et A. des 3 et 4,) Symph., Haydn. — Scène fr. ch. Chéron (JP. et A. du 3) ; rondo, H. M. Berton ch. Laïs (*id.* du 4.) — Conc. clar. comp. et ex. [X.] Lefèvre. — Scène fr., Deshayes ch. Mlle Rousselois. — Symph. en ut, Haydn. — *O salutaris*, Gossec ch. Chéron, Laïs et Rousseau (JP. et A. du 3) ; *Le Sacrifice d'Abraham* comp. et ch. Chardini (*id.* du 4.) — Symph. conc^{te} flûte, htb., cor et bon, Devienne ex. l'auteur, Sallantin, Lebrun et [E.] Ozi. — *Te Deum*, Martini : Mlle Rousselois, Laïs, Rousseau, Chardini.

1276. 5 avr. (JP. et A. du 5.) Symph., [L. W.] Lachnith. — Nouv. scène, [N.] Carbonel ch. Laïs. — Conc. von, Viotti ex. Rodez [Rode]. — Scène de *Médée*, Kreutzer ch. Mlle Rousselois. — Symph. n° 29, Haydn. — Scène, Dennery ch. Rousseau (2e fois.) — Symph. conc^{te} [clar. et bon] [X.] Lefèvre ex. l'auteur et Perret. — *O filii*, mgch., Giroust (Mlle Mulot, Laïs, Rousseau.)

1277. 6 avr. et (JP. A. du 6.) Symph., Haydn. — Scène fr., Guénin fils élève de l'École royale de chant ch. Laïs. — Son. et petits airs pour la harpe ex. Mme Cléry. — Scène, H. M. Berton ch. Rousseau (2e fois.) — Symph., Pleyel. — Scène, Méhul ch. Mlle Rousselois. — Symph. conc^{te} [cor et bon] ex. Lebrun et [E.] Ozi. — *Le Jugement dernier*, Salieri.

1278. (9 avr. JP. des 7, 8 et 9 ; A. des 8 et 9.) Symph., [L. W.] Lachnith. — *Stabat*, Pergolèse ch. Laïs, Chardini, Rousseau. — Symph. conc^{te} 2 vons ex. Bertheaume et Grasset. — Nouv. scène, Deshayes ch. Mlle Rousselois. — Symph., Haydn avec cors et htb. obl. — *Le Sacrifice d'Abraham* comp. et ch. Chardini (JP. et A. des 7 et 8) ; scène, Devienne ch. Chéron (A. du 9.) — Conc. von comp. et ex. Perret. — *Le Jugement dernier*, Salieri.

1279. 11 avr. (JP. des 10 et 11 ; A. du 11.) Symph. redemandée, Haydn. — Scène, Kreutzer ch. Mlle Rousselois. — Conc. von comp. et ex. Grasset. — Scène, Sacchini ch. Chéron. — Symph. en ut, redemandée, Haydn. — *O salutaris*, Gossec ch. Laïs, Rousseau et Chéron. — Symph. conc^{te} [flûte, htb., cor et bon], Devienne ex. l'auteur, Sallantin, Lebrun et [E.] Ozi. — *Salvum fac regem* (A.), *Salvum me fac* (JP.), Giroust : Mlle Rousselois, Laïs, Rousseau.

1280. 13 mai (Asc.) (JP. et A. du 13.) Au Panthéon, rue de Chartres. Symph., Haydn. — Scène, [H. M.] Berton ch. Rousseau. — Scène (paroles de J. B. Rousseau), M*** ch. Chardini. — Symph. conc^{te} [2 vons], Viotti ex. Bertheaume et Grasset. — Trio, [H. M.] Berton ch. Laïs, Rousseau et Chardini.

INDEX

Les chiffres en gras renvoient aux pages de l'ouvrage ; les chiffres en maigre aux numéros des programmes. Les abréviations utilisées sont les mêmes que celles qui sont indiquées p. 229-230, avec, en outre, les deux suivantes : ch. : chanteur *ou* chanteuse ; comp. : compositeur.

A

C

D

E

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

V

W

Y

Z

ANONYMES

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

HISTOIRE ADMINISTRATIVE
Les directions, les salles,
le personnel artistique

DEUXIÈME PARTIE

LES TRAVAUX DU CONCERT

TROISIÈME PARTIE

PROGRAMMES DU CONCERT SPIRITUEL

HORS-TEXTE : Affiche pour un Concert de 1779, face à page 48.

L'IMPRIMERIE F. PAILLART
ABBEVILLE
N° d'impression : 3218
Dépôt légal : 1er trimestre 1975